

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

AYRINTI-BÜTÜN İLİŞKİSİNDE GÖRSEL ANLATIM

SANATTA YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
İlker TURĞUT**

**DANIŞMAN
Doç. Cebrail ÖTGÜN**

ANKARA, 2012

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

AYRINTI-BÜTÜN İLİŞKİSİNDE GÖRSEL ANLATIM

SANATTA YÜKSEK LİSANS TEZİ

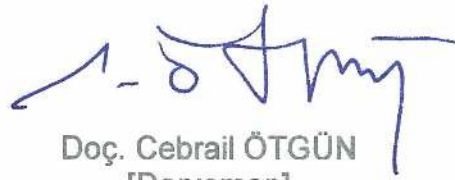
**HAZIRLAYAN
İlker TURĞUT**

**DANIŞMAN
Doç. Cebrail ÖTGÜN**

ANKARA, 2012

ONAY

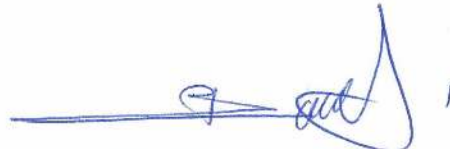
İlker TURĞUT tarafından hazırlanan "**Ayrıntı-Bütün İlişkisinde Görsel Anlatım**" başlıklı bu çalışma, **19-01-2012** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda **oybirliği** ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Resim Ana Sanat** dalında **Sanatta Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Cebrail ÖTGÜN
[Danışman]



Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Üye



Doç. Dr. Birsen ÇEKEN
Üye

ÖN SÖZ

Bu konunun seçilmesindeki amaç, daha önce yapılmış uygulama çalışmalarında sanatçının iç dünyasını dışa vurmada deneyselliğin ve rastlantısallığın “Ayrıntı-Bütün” ilişkisinde görsel anlatımların bağlamlarını oluşturan düşüncelerin öne çıkarışını betimleyebilmektir.

Çünkü sanatçının iç dünyası ve kendi birikimiyle oluşturduğu biçem, onun dünya üzerindeki özgün bakışını belirler.

Tezin hazırlanmasındaki esas amaç; Ayrıntı-Bütün ilişkisi açısından görsel anlatım; konu, belgeleme, düzen ve yaratım süreci açısından incelemektir. Bu bulgular dahilinde sanatçının Ayrıntı-Bütün açısından yaratma serüveninde ne gibi olanaklar sağladığını, bunun da sanata olan katkılarını araştırmaktır. İkinci olarak yapıtın oluşumunda plastik olarak algılanan bütün ve ayrıntı ilişkisi arasındaki temel çerçeveyi nasıl yönlendirdiğini ve bununla birlikte nasıl şekillendiğini konuyla ilgili sanatçılar doğrultusunda ortaya çıkan bulguları incelemektir.

Araştırmamın her aşamasında büyük bir özveri göstererek katkı sağlayan Pelin Aksu’ya ve maddi desteğini esirgemeyen Necmi Turğut’a teşekkürü bir borç bilirim. Bu çalışmanın resim sanatına ilgi duyan herkese yararlı olmasını dilerim.

İlker TURĞUT

Ankara, 2012

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
RESİM DİZİNİ	iii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM AYRINTI-BÜTÜN ÜZERİNE

1.1. ANTİK ÇAĞ VARLIK FELSEFESİ VE AYRINTI-BÜTÜN İLİŞKİSİ	3
1.2. BİÇİM, OLUŞ VE ALGI	6
1.2.1. Öz , Konu, Anlam	17
1.2.2. Plastik Sanatlarda Düzen Sorunları, Kurgu ve Parçalanma	21
1.3. GÖRMENİN YARATICI AYRINTISAL ÖNEMİ VE ÖZGÜNLÜK	25
1.3.1. Simgecilik ve Gizemcilik	28

İKİNCİ BÖLÜM SANAT ESERLERİ BAĞLAMINDA İNCELEME

2.1. ÖZGÜNLÜK ARAYIŞINDA AYRINTI-BÜTÜN ETKİSİ	29
2.1.1. Bütünle Parçayı Anlamak Parçayla Bütünü Anlatmak	36
2.1.2. Eser İncelemede Ayrıntı-Bütünün Önemi	43
2.2. SANATÇI ve ESER BAĞLAMINDA AYRINTI-BÜTÜN	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR	129
SONUÇ	146
KAYNAKÇA	147
ÖZET	151
ABSTRACT	153

RESİM DİZİNİ

Resim 1: Meran Esson , 3 <i>İşlenmiş Şişe</i> , 1982, Seramik.....	10
Resim 2: Leonardo Da Vinci, <i>Mona Lisa</i> , 1503, Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 cm × 53 cm	22
Resim 3: Salvador Dali, <i>Gala, Abraham Lincoln'un Portresine 20 Metre Kala Akdeniz'i Seyrediyor</i> , 1974, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 445 x 350 cm.....	26
Resim 4: Mısır Hiyeroglif Yazısı Örneği	30
Resim 5: Tiyatro Grubu (Zosimos	31
Resim 6: Çingene Kızı (Yer Tanrısı GAIA.....	32
Resim 7: Leonardo da Vinci, <i>Otoportre</i> , 1510, Kağıt Üzerine Kırmızı Tebeşir, 33 × 21 cm	34
Resim 8: Rembrandt Van Rijn, <i>Otoportre</i> , 1661, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 90 cm	35
Resim 9: Vincent van Gogh, <i>Gün Batımında Buğday Tarlası</i> , 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 92 cm	36
Resim 10: Diego Rodríguez de Silva Velázquez, <i>Las Meninas</i> , 1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318 x 276 cm	41
Resim 11: Quentin Massys, <i>Tefeci ve Eşi</i> , 1514, Panel Üzerine Yağlıboya, 71 x 68 cm	42
Resim 12: <i>Tefeci ve Eşi</i> Eserinden Ayrıntı	42
Resim 13: Jan van Eyck, <i>Arnolfini'nin Evlenmesi</i> , 1434, Ağaç Panel Üzerine Yağlıboya, 82 × 59.5 cm	44

Resim 14: Arnolfini'nin Evlenmesi Eser Ayrıntısı	44
Resim 15: Hans Holbein, <i>Elçiler</i> , 1533, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207 x 209.5 cm	48
Resim 16: Elçiler Tablosundan Ayrıntılar	49
Resim 17: Auguste Rodin, <i>Andromeda</i> , 1885, Bronz Heykel, 26.4 x 32.1 x 19.4 cm	58
Resim 18: Agésandros, Athanadoros et Polydore, <i>Laokoon ve Oğulları</i> , M.Ö. Erken Birinci Yüzyıl, 8 '(2.4 m	59
Resim 19: Bilinmeyen Sanatçı, <i>Hofer Ailesinden Bir Kadının Portresi</i> , 1470, Ağaç Panel Üzerine Yağlıboya, 53.7 x 40.8 cm	62
Resim 20: Hofer Ailesinden Bir Kadının Portresi Eser Ayrıntısı	63
Resim 21: Carlo Crivelli, <i>Meryem ve Çocuk İsa</i> , 1480, Tuval Üzerine Yağlıboya, 36.5 x 23.5 cm	64
Resim 22: Meryem ve Çocuk İsa Eserinden Ayrıntılar	65
Resim 23: Carlo Crivelli, <i>Meryem'e Müjde</i> , 1486, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207 x 147cm	67
Resim 24: Albrecht Dürer, <i>Eldivenli Otoportre</i> , 1498, Duralit Üzerine Yağlıboya, 52 x 41 cm	69
Resim 25: Albrecht Dürer, <i>Otoportre</i> , 1500, Duralit Üzerine Yağlıboya, 67 x 49 cm	70

Resim 26: Caravaggio, <i>Aziz Matta ve Melek</i> , 1602, Tuval Üzerine Yağlıboya, 295 × 195 cm	73
Resim 27: Caravaggio, <i>Kuşkucu Thomas</i> , 1602, Tuval Üzerine Yağlıboya, 107 × 146 cm	76
Resim 28: Sebastien Stoskopff, <i>Bardak Sepeti</i> , 1644, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 62 cm	79
Resim 29: Sebastien Stoskopff, <i>Büyük Boşluk</i> , 1641, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125 x 165 cm	80
Resim 30: Jan Vermeer, <i>Yıldızbilimci</i> , 1668, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 45 cm	83
Resim 31: Antoine Watteau, <i>Müzik Partisi</i> , 1719, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68.6 x 90.5 cm	84
Resim 32: François Boucher, <i>Venüs</i> , 1751, Tuval Üzerine Yağlıboya, 107 x 84.8 cm	85
Resim 33: Francisco De Goya, <i>Yaşlılar</i> , 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 125 cm	87
Resim 34: Eugène Delacroix, <i>Dante ve Virgil'in Styx'i Geçışı</i> , 1822, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189 x 241.5 cm	88
Resim 35: John Everett Millais, <i>Marangoz Dükkanı</i> , 1850, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86,3 × 139,7 cm	89
Resim 36: Edouard Manet, <i>Folies Bergère Barı</i> , 1881, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96 x 130 cm	91

Resim 37: Marc Chagall, <i>İçen Asker</i> , 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 95 cm	92
Resim 38: Théodore Géricault, <i>Epsom Derby</i> , 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 122 cm	94
Resim 39: David Hockney, <i>Anne</i> , 1982, Polaroid Kolaj, 142x59 cm	96
Resim 40: André Kertész, <i>Arkadaşlar</i> , 1917	96
Resim 41: Wassily Kandinsky, <i>Beyaz Zik Zaklar</i> , 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95 x 125 cm	99
Resim 42: Wassily Kandinsky, <i>Gri</i> , 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129 x 176 cm	100
Resim 43: Otto Dix, <i>Savaş</i> , 1924, 35.4 x 47.47 cm.....	101
Resim 44: Pablo Picasso, <i>Still-Life with Chair Caning</i> , 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27 x 35 cm	102
Resim 45: Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.49 x 7.77 m	104
Resim 46: Marcel Duchamp, <i>Büyük Cam</i> , 1915-1923, Karışık Teknik, 109 1/4" x 69 1/4".....	106
Resim 47: Ben Shahn, <i>Melekler ve Çocuklar</i> , 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	109
Resim 48: Ben Patterson, <i>Kısa Sanat Tarihi</i>	111

Resim 49: Richard Hamilton, <i>Bugünün evlerini böyle farklı ve çekici kılan nedir?</i> , 1956	112
Resim 50: Brendel L Walter, 1969, Metal Düzenleme	113
Resim 51: Vik Muniz, <i>Apple Trees</i> , 1994, İplik.....	114
Resim 52: Vik Muniz, <i>Dilenci</i> , 2000, Çivi.....	115
Resim 53: Vik Muniz, <i>Marat</i> , 2008, Çöp.....	116
Resim 54: Chuck Close, <i>Otoportre</i> , 1967, Tuval Üzerine Akrilik.....	119
Resim 55: Chuck Close Otoportre Ayrıntısı	120
Resim 56: Benday Dots	121
Resim 57: Alexander Calder, <i>Ağaç Yapağı</i> , 1974.....	123
Resim 58: Alexander Calder, <i>Kafalar ve Kuyruk</i> , 1965	124
Resim 59: Constantin Brancusi, <i>Uzaydaki Kuş</i> , 1923	127
Resim 60: Joseph Beuys, <i>Amerika'yı seviyorum, Amerika da beni seviyor</i> , 1974.....	127
Resim 61: İlker TURĞUT, <i>Duvarın Dili</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm	130
Resim 62: İlker TURĞUT, <i>Bisiklet</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm	133

Resim 63: İlker TURĞUT, <i>Strüktür</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm	135
Resim 64: İlker TURĞUT, <i>Penceremde Soyut</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm.....	136
Resim 65: İlker TURĞUT, <i>I. Dünya Savaşı</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm.....	137
Resim 66: İlker TURĞUT, <i>İsimsiz Cumhuriyet</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm.....	139
Resim 67: İlker TURĞUT, <i>İsimsiz Cinsellik</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm.....	141
Resim 68: İlker TURĞUT, <i>Mutluluğun Resmini Yapabildim mi?</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm	142
Resim 69: İlker TURĞUT, <i>Soyut Sanatın Yeri</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm.....	143
Resim 70: İlker TURĞUT, <i>Malevich Cmyk'sı</i> , 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm.....	144

GİRİŞ

Bu araştırmada incelenen “Ayrıntı-Bütün” kavramları; ayrıntının konu, belge, düzen, içerik, tarih ve anlam bakımından bütünü nasıl ortaya çıkardığını, ya da bütünü nasıl etkilediğini vurgulamaktır. Estetik ve felsefede evrenin ve madde bilimiyle ilişkilendirilen Ayrıntı-Bütün, güzel olanı ortaya çıkarma ve “denge” kavramlarıyla bütünleştirilmiştir.

“Ayrıntı-Bütün” kavramı resim sanatında, plastik unsurlar içinde tanımlayıp açıklayan sanat tarihçi H. Wölfflin’dir. Işık, gölge, çizgi, renk, kompozisyon gibi biçimsel unsurları ele alarak 16. ve 17. yüzyıl sanatlarını bu kavram çiftleriyle açıklamaya çalışmıştır.

Araştırmada 14. ve 17. yüzyılın belli başlı sanatçıları ve eserleri sınırlandırılarak incelenmiştir. Bununla beraber, Ayrıntı-Bütün kavramları 20. yüzyıl sanatı içerisinde de değerlendirilmiştir. Nesneye yüklenen anlam ve tekrarlar, düşünceyi oluşturmada yeterli olmuştur. Buradan yola çıkarak Ayrıntı-Bütün plastik değerler, nesnenin sunumundaki düşünce ve nesneyle kurulan yerleştirme düzeni bağlamında da ele alınmıştır.

Belirttiğimiz amaçlar doğrultusunda Ayrıntı-Bütün kavramı; estetik felsefe ve sanatta ne tür bağlamlar ile yorumlanmış? Ayrıntı-Bütün kavramının resim sanatında karşılığı olarak nasıl bir dil kullanılmaya çalışılmış? Bu dil 20. yüzyıl sanatı içerisinde hangi bakış açısıyla verilmiş? Araştırmada bu sorulara cevap aranarak Ayrıntı-Bütün kavramının kuramsal açıdan plastik sanatlardaki bazı dönemleri incelenmiştir. Böylelikle eserlerin detaylandırılmış bir incelemesi yapılarak sanatın işlevine dair somut kanıtlar elde edebilmek amaçlanmıştır.

Eseri oluşturan sanatçı, özgün bakış açısını, duyarlılığını, kültürünü, algılayış biçimini ve zamanını yapıta yansıtır. Uygulama alışmaları ile; tezin konusu ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmaların merkezine alınan soyut parçaların Ayrıntı-Bütün kuramıyla dijital olanaklar doğrultusunda düzenlenerek belirli kavram bütünleri oluşturulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

AYRINTI-BÜTÜN ÜZERİNE

1.1. ANTİK ÇAĞ VARLIK FELSEFESİ VE AYRINTI-BÜTÜN İLİŞKİSİ

Sokrates öncesi felsefede varlıkla ilgili söylenenleri genellikle, “evrenin oluşumu” olarak açıklanması, oluşun belirlenmesi çabaları sırasında buluyoruz. Bu dönemde filozofların varlık sorunu çerçevesinde aradıkları, var olanların ondan meydana geldiği şeyin (arkhein) bazen de, oluştaki çeşitliliğin ne gibi soruları olduğunun yanıtlarıdır. Parmenides ile Gorgias’ta, varlık sorunu ile ilgisinde, bir başka çabayla karşılaşırız. Bunlardan ilki var olanı vardır diye kabul etmesi; ikincisi de var olanı yoktur diye tanımlamasıdır.

Böylelikle Sokrates öncesi felsefede iki sorunun, bir yapı sorusunun (var olanların ondan meydana geldiği şeyin ne olduğu bağlamında) bir de var olanların varlığı yokluğu (var olan var mıdır yok mudur) sorusunun sorulduğu söylenebilir. Ontoloji biliminin konusu da varlıktır. Yaşamsal gerçekliğimizin ne olduğunu araştırır, var olanı arar.

Keller’e göre; varoluşun ne olduğunu soralım. Her türlü *mevcudiyeti* mümkün kılan ve mevcudiyetlerinin sebebi olan şeyin ne olduğunu soralım. Bu durumda kastedilen varoluş, mevcut nesneler türündeki bir varoluş olamaz. Var olan her şey vardır. Ancak varoluşun bizzat kendisi, yani var olan her şeyin var olduğu ifadesi, aynı şekilde var değildir. Asıl ve dolaysız varoluştur bu. Var olan bir varlık değildir (Keller, 2001:38).

Sokrates öncesi filozoflardan Thales, var olanların meydana geldiği şeye “su” (hydor) der. Thales’in sorusu var olanların başlangıcının, ne olduğu düşüncesinden gelişmiştir. En temel var olanın, her şeyde yapı birliği olduğuna böylelikle cevap vermiş olacaktır.

Moran’ın bu konuyla ilgili saptamasında; kendisi bir taklit, yansıtma (mimesis) olan bu duyular dünyasının bir kısmı (unsurlar, hayvanlar, bitkiler, insanlar v.b.) Tanrı tarafından, bir kısmı ise (binalar, aletler, eşyalar v.b.) insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Ama gerçeklik derecesi bir kopyanınkinden de aşağı olan şeyler vardır. Tanrının eserleri arasında yalnız doğal nesneler yoktur, bir de bunların yansımaları vardır. Parlak yüzeylerde (örneğin suda) nesnelerin yansımaları gibi. Bunlara Platon *Eidola* (görüntü, *image*) diyor. *Eidola*’ların gerçeklik derecesi büsbütün azdır. Duyular dünyasının kendisi ideaların kopyası olduğu için gerçeklikten bir derece uzaklaşmıştır zaten, *Eidola*’lar ise duyular dünyasındaki nesnelerin kopyaları olduğu için ideaların kopyasının kopyasıdır (Moran, 2004: 21).

Böylece Thales’te her şeyde yapı birliği olması gerektiği düşüncesini buluyoruz. Felsefeyi Thales’le başlatmanın gerekçesi olarak da, onun bilinebildiği kadarıyla yapı sorusunu ilk soran olması olarak verebiliriz.

Güzel’e göre; Pythagoras’ta temel olan *Monas’tır*. Şeylerin, var olanların yapısı birin ya da *Monasın* ilişkileridir. Pythagoras on çift ilkedен söz eder (bunlar, tek-çift, bir-çok, sağ-sol, erkek-dişi, duran-kımıldayan, doğru-eğri, aydınlık-karanlık, iyi-kötü, kare-dikdörtgen, sınırlı-sınırsız) . Bu on çift ilkeyle de bu ilişkiler keşfedilir. Şeyler, var olanların arasındaki ayrım sayılar arasındaki ilişki ayrımından ötürüdür. Bu ilişkide ise nedensellik değil zorunluluk söz konusudur. Uyum ilişkideki bu zorunluluktan çıkıyor. Yapıdaki, ilişkideki zorunluluksa oluşan zorunluluğu değildir. Böylelikle,

Pythagoras'ın şeylerin yapısını zorunlu ilişki ile açıklayan ilk filozof olduğu söylenebilir (Güzel, 1996:90).

Varlık felsefesiyle ilgili ilk metin Aristoteles'in *Metafizik*'dir. Bundan ötürü varlık felsefesi Aristoteles'le başlatılır. Aristoteles'e göre varlık bakımından varlığı, ona özü gereği ait olan ana nitelikleri inceleyen bilimdir. Bu onun var olanı soruşturan bilim dediği *prote philosophia*'dır (ilk felsefe).

Ana hatlarını, öncelik ile sonralık, cins ile tür, bütün ile parça gibi kavramları, bir de bunların benzerlerini inceler. Bunun için ise filozofun *Ousia*'ların ilkelerini kavraması gerekmektedir.

Güzel bu ilkeleri şöyle açıklar; Aristoteles için varlığın ne olduğu sorusu, aslında ousianın ne olduğu sorusudur. Bundan ötürü de incelenmesinin başlıca konusu ousia olacaktır. Aristoteles *Metafizik*'in deltasında nelere ousia dendiğine bakıp ousianın dört türlü kullanılışından söz etmiş olur. İlki, toprak, ateş, su ile bütün benzeri şeyler gibi basit çizimlerle, bunlardan meydana gelen canlılara, ayrıca tanrısal varlıklara, bir de bunların parçalarına denir; ikincisi yüklenemeyen şeylerde bulunarak varolma nedenini oluşturan şeye, sözgelişi canlılardaki ruha (*hypekeimenona*) denir; üçüncüsü şeylerde parça olarak bulunup onları belirleyenlere, belirli bir şeye işaret edenlere de ousia denir. Bunlar ortadan kalkınca bütün de ortadan kalkar. Örneğin yüzey ortadan kalkınca cisim, doğrunun ortadan kalkması ile de düzlem ortadan kalkar. Ve son olarak da bir şeyi o yapan, dile getirildiğinde tanım olan şeye, bir şeyin ousiası denir (Güzel, 1996:93).

Canbolat ise; bahsi geçen bu durum aslında varlık bilgisi yaklaşımına göre, gerçek denilen yargıya ulaşmanın sadece katmanlı bir biçimde ön görülüp yapılacak tanımlamaları bu doğrultu da kabul edilebilir duruma getirmiş olur.

Bu tür bir okumanın temelleri ancak böylesi bir varlık bilgisiyle temellenebilir, bu aynı varlık bilgisi de kendini semiyoloji ve sosyolojiye katmış olur. Sözünü ettiğim anlamda bir “okumak” öznenin nesneye doğru yürüttüğü edilgen bir zihinsel işlev değildir sadece. Özne, ancak bu yolla her türlü gerçeği “anlamlandırır” (Canbolat, 2003: 23).

1.2. BİÇİM, OLUŞ VE ALGI

Sırcan’a göre; insan, duyumlardan gelen uyarımları belli bir düzen içerisinde anlamlaştırarak kendi gerçekliğini oluşturur. Bu duyumlarla birlikte oluşan imgelerin tasarımı insan bilincini yaratır. Bilinci oluşturan da yine bu zihinsel tasarım eylemi, yani algı sürecidir. Varoluşçu düşünce dahilinde, *biçim* kavramının tanımını yapabilmemiz için öncelikle algı-imge-yansıma-gerçeklik diyalektiğini anlamamız gerekir (Sırcan, 2006: 7).

Algı, insanın duyumlar ve zihnindeki bilincinde oluşturduğu bilgilerin, dış dünya duyumlarına verdiği yargıdır. Bu bağlamda dış gerçekliğin uyarıcıları karşısında zihinsel faaliyetin biçime dönüştürmesi olarak açıklamak doğru olacaktır. Sonuç olarak algı olgusu, akılla, bellekle ve bilinçle ilişki içinde ve deneyseldir.

Aynı zamanda Tuğlacı’nın şu görüşü de önemlidir; insanın bilmesi, düşünme, tedbir alma gücüdür. Başlı başına bir kudret olmayıp, zihnin doğru işlemesinden ileri gelen bir niteliktir. Akıl, zihnimizin hiçbir güç harcamadan tümel ve zorunlu olan ilkelere uymasını sağlar. Nesnelerin ve oluşumların bir

ilişkiler sistemi içinde algılanıp, kavranılması, anlaşılıp yorumlanması, düşünme ve yargılamanın bir bütünlük birimi içinde gerçekleşmesine ait insan yeteneğidir (Tuğlacı, 1978: 49).

İmge yoluyla gerçekliğin üretilmesi ve yansıtılması, sanatın yaratımsal sürecindeki temel unsurlardan biri olarak bilinmektedir. Algısal yapı ve maddesel gerçekliğin ötesinde, sanatçının zihninin oluşturduğu gerçek için kullanılan imge terimi düşünce yoluyla kavranabilen ve “yaratı” kavramının sanatsal anlamının temelini oluşturur. İmge ile yaratı kavramlarını doğru özdeşleştirmek gerekir.

Örneğin, sanatçının bilincinde saptanmış ve bunun sonucu olarak okur, dinleyici ya da seyirci tarafından algılanmış olan gerçekliğin sanatsal çağrışımları, nesnel dünyanın düşünsel (ideal) tablosudur diyebilmeliyiz. Yaratıcı tasarıda ise, bu sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi, maddeleşmesidir; imgelerin sanatsal gereç içinde gerçekleşmesi olarak belirir ve onun duyularla algılanmasına olanak tanır.

Ontolojiye Yeni Yollar adlı yapıtında Hartmann şu açıklamada bulunur; akıl ve bilinç gerçek dünyanın dışında değil, tamamı ile onun içinde bulunuyor. Nesnelerin ve canlıların sahip olduğu zamanlılık, var olma ve yok olma süreçlerinin aynısına akıl da sahiptir. Kısacası akıl da aynı gerçekliğe sahiptir. Psikologlar birçok araştırmalarında bireyin algısı üzerine düşündüğünü ortaya koymuşlardır. Bu araştırmalar içinde bir isim öne çıkar ve algıyı sınıflandırma yoluna giderek iki tür kavrama olduğunu savunur. Birincisi, var olanlardan gelen uyarıların duyumsanmasının karşılığı olan algı şekli, ikincisi ise daha çok sübjektif olan, bize yansıyandan çok, bizden yansıyan, seçiciliği gerektiren bir algı şeklidir. Realden çok irreale, gerçeğin daha derinine yönelir. Birinci kavrama yöntemini gerçeğe yani duyulur olana,

ikincisinin ise tinsel olana ulaştığını öngörür ve ayrılmaksızın birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Duyumlar üzerinden yargıya varıp imgeleştiren, bu iki kavrama yönteminin beraberliği, bütünlüğüdür. Sanat için de çok önemli olan bu algılayış bütünü estetikçiler tarafından “estetik algı” olarak adlandırılır (Hartmann, 2001: 28).

Buradan yola çıkarak şu sonuçla ilişkilendirmek doğru olacaktır. Çalışmanın sanat eseri olarak değerlendirilmesindeki en önemli etkenlerden biri estetik obje olarak nitelendirilmesidir. Sanatçının da biçimlerini oluşturmak için kullandığı yine estetik objedir. Sanat eserini alımlayan suje de, sanatçının biçimlerine yine bu estetik tavır ile yaklaşır.

Mülayim ise bu konuya farklı yaklaşır, O’na göre; biçim, tamamlanan süreç ile amacına ulaşmış *oluş*’tur. Ne var ki evrenin özünü (sonsuzluk) dikkate aldığımızda, *oluş*’un nihai uğrak noktası olarak, biçimin bununla bağdaşmadığını görürüz. Dolayısıyla, biçim ile biçime veda etmek üzere diyaloga girdiğimiz sürece yaratıcı bir işbirliğine çevirebiliriz bunu. Bir şeyin oluşundaki zorunluluk ile sonsuzluğu aynı paydaya bağlayan Aristoteles’i anımsayalım: “...oluşu kaçınılmazsa, şeyin her zaman oluş içinde olması gerekir.” (Mülayim, 1994: 56).

Bu açıdan incelendiğinde sanat, en geniş tanımıyla bir çeşit form verme olayıdır. Elbette sadece plastik sanatlar olarak değil; fonetik ve ritmik sanatlarda da kendi boyutları içinde, işittiğimiz ve gördüğümüz formlarda da geçerlidir. Bu anlamda form, maddenin belirli bir bütünlenişidir, konu ve içeriği aktaran yapılar ise ayrıntılarını betimler.

Aslında Aristoteles’in oluştan hareketle geliştirdiği biçim kuramı, bu konuda karşılaştığımız ilk ciddi çalışma olmanın ötesinde, hala geçerliliğini

koruyan bir özellik de taşır. Buna göre, fizikte bir şeyin nasıl ortaya çıktığı sorusuna aradığı yanıt önemli bir ipucudur: "...bütün nesneler bir taşıyıcıdan oluşur, çünkü her zaman oluşan nesnenin ondan oluştuğu bir şey var." Burada, "nesnenin ondan oluştuğu şey" özdek olup, hem var olan hem de yeninin kendisiyle oluştuğu şeydir, kendine özgü varlığı olmayan ilk özdek dışında, her fiziki töz, bir başka var olana özdek olarak hizmet edebilir (Mülayim, 1994: 57).

Bütün bunlar, kendisi bir şey olmayan özdeğin bir şey için var olduğu görüşüyle devam edip, oluşun başındaki eksikliğe verilen yanıtla noktalanır. Yoksunluk, belli bir oluşun son hedefi olarak *biçim*'den mahrumdur. Buna göre bir şeyin *ne* ise o olduğunu *biçim*'e borçlandığını söylemek gerekir; biçim var olan her şeyin varlık nedenidir. Böylece antik Yunan'da karşılaştığımız biçim kavramının, organik bütünlüğe (bütünlüğün son belirlenimi) gönderme yaptığı ortaya çıkmaktadır.

Sanat tarihine bakıldığında, biçimci eserlerden söz etmek mümkündür. Biçim bütün doğanın yapısıdır ve sanatta da son söz elbette onun sayılır, öz ise daha önemsiz bir öge olarak belirginleşir diyebiliriz. Örneğin; seramik sanatının, bir bakıma özden sıyrıldığı için soyut sanat alanı olarak tanımlanabildiğini anımsarsak, gündelik kullanım için üretilen endüstriyel ürünler yararlılığından kurtulup salt biçimsel kaygıların esas alınarak üretilmesi, onun işlevselliğini de yitirmiş olması anlamına gelmemektedir. Seramiğin kullanılabilirliğini yitirmesi, işlevselliğini de yitirmesi demek değildir. Bu anlatım, diğer sanat dallarında olduğu gibi, resim sanatı için de geçerlidir. Eserin ortaya koymaya çalıştığı amaç ve sanatsal değeri, işlevin ta kendisi durumundadır.



Resim 1: Meran Esson , 3 İşlenmiş Şişe,
1982, Seramik

Ergüven'in saptamasına göre; ancak biçime ilişkin bu açıklamaya eleştirel bir tavırla yaklaştığımızda, gerçekte biçimin varlık tarzı yerine sadece gerekçesiyle hesapladığımız ortaya çıkar. Buna göre, sessizlikten yola çıkan besteci gibi, ressam da mekanın mutlak boşluğuna hareket eder ilk önce, ressamın elindeki kalem ya da fırça harekete geçer geçmez, canlandırdığı şeyin içinde yer alacağı mekanı var etmeyi şart koşmuştur. Bu bağlamda biçim olmak, yine Etienne Gilson'un belirttiği gibi, "kontur ile paranteze alınan mekan parçasının mekandan ayrılmasıdır." (Ergüven, 1998:216).

Sonuç olarak ele aldığı biçimin nedenini unutmayan Aristoteles metafizik'te yanıtlamaya çalışır bunu; dörde ayırdığı bu nedenlerden özellikle ilki bizim için ayrı önemlidir. Bir şeyi, bu şeyin bir parçası olarak meydana getiren madde, örneğin tunç heykelin, gümüş bardağın nedenidir. Burada bir ilk örnek olduğu varsayılan biçim kavramı, sanatçının biçimlendirdiği ham

maddeye örnek oluşturmaktadır. Nitekim doğadaki özdek ile biçim ilişkisinden hareket eden Aristoteles'in çok geçmeden bu konuya açıklık getirdiğini görürüz. Heykelin başka bir bakımdan değil, heykel olması bakımından heykeltıraşın maddesel algılayış ve eylemsel yaratısını ortaya çıkarır; ancak bu ikisi aynı anlamda nedenler değildirler. Onlardan biri maddi neden, diğeri hareket ettirici anlamda nedendir.

Burada söz konusu olan hareket ettirici neden, doğal şeyin edimsel varoluşunu üstlenmiş hareketin içsel nedenidir aslında; bu anlamda biçim, doğa ile aynı paydayı bölüşür; çünkü Aristoteles'in öngördüğü doğa, eksiksiz yaratı olmayı amaçlayan içsel etkiyle özdeş sayabileceğimiz biçim'dir. Her doğal varlıkta, bu doğal varlığın özü gereği sahip olduğu ilk hareketin ilkesi. Bu içsel etkinin, doğada iyi, sanatta güzele yol açtığı yönündeki kuram ise tartışmaya açık ve hala etkilerini hissettiğimiz bir konudur.

Bu bağlamda biçim ile içerik arasındaki sınır çizgisinin henüz yeterince açıklığa kavuşmadığı tüm orta çağ boyunca, biçimin Aristoteles'ten hareketle yorumlandığını görürüz. Ulrich Engelbrecht'i ele alalım: "Biçim her varlık için bir lütuftur; çünkü özü itibarı ile tam kusursuz olmaya muhtaç olanın arzuladığı mükemmeliyeti temsil etmektedir." (Ergüven, 1998:217).

Eserler ile ilgili üç şey vardır: İlki, görüntünün olduğu şeyin hiçbir eksiği bulunmayacak şekilde, bütünlüğüne sahip olmasıdır. İkincisi, temsil ettiği şeyin özüne yabancı olan hiçbir şey içermemesidir. Ve nihayet, sadece etkisi değil, biçimsel ifadesi olması gelir.

Biçim oluş'un sonuç ve gerekçesiyle özdeşleşmesine karşın, doğrudan doğruya oluş'u temsil etmeye yabancı kalmıştır; biçimin zorunlu mahkumiyeti ile oluş'un zaman eşliğinde görünenin temsil etmeye yönelik çelişen

beklentisini, insanoğlunu peşinen ürkütmüştür. Her biçim, başladığı noktaya geri dönen çizgi bağlamında, kendini sınırlayan şeyin kapalılığını şart koyar; ve bu olgu özü gereği, mekana müdahaleyle sonuçlanır.

Çizginin sadece ayırmak üzere yoluna devam etmesi, sınırlamadan öte bunun doğal sonucu olarak bir başka işlev daha yükler ona; mekan üretimi. Ancak, *oluş*'a tanıklık eden mekanın canlı ve her an devinim halinde olduğunu anımsadığımız zaman burada söz konusu olan üretimin, sabitlenen devinimi mutlak bir hareketsizliğe mahkum etme pahasına gerçekleştiğini görürüz. Bu olgu, seyrini başladığı nokta ile tamamlayan her çizgiyi hem temsil ettiği şey hem kendi varoluşu açısından bir devinimin öncelediğini gösterir bize. Buna göre, *oluş*'un bütünüyle varsayıma dayalı hayali temsili, ya düzenlenmiş gerilimlerin uzantısındaki işlevsellik ya da doğrudan doğruya resmin fiilen ortaya çıkışına eşlik eden eylemin yansıması olmak üzere ikiye bölünmüştür.

Var olan biçimlerin kendine ait iç ve dış sınırlılıkları ve kendine has yapıları vardır. Her biri birer bütündür. Fakat bu koşullarda gerçekleşen değişiklikler, bütünlüğün durumunda da bazı durumlar değiştirerek belirler. Farklı pozisyonlardaki farklı görünüşler imgenin anlık biçimi olur. Örneğin insan formunu düşünecek olursak, formun sonsuz sayıdaki görünüşü ki bu görünüşü oluşturan öğeler olarak ışık-gölge, renk, bakış açısı, hareketi sayabiliriz, dolayısıyla sonsuz sayıda biçimi vardır. Buna göre sanatçı, çalışmasında biçimlerini meydana getirirken kendi tasarladığı ve zihninde oluşturduğu fikirlerin yanı sıra, çevresel koşullar ve bu koşullardan edindiği yeni algılar etkili olur.

Tekrar Ergüven'e dönecek olursak; gerçekte biçim ve renk ögesel bir bütün oluşturmalarına rağmen, resim tarihinde önce biçimin renkten, daha

sonra da rengin biçimden soyutlandığını görürüz. Biçim başlangıçta dünyayı algılamanın bir aracıdır; renk ise, Max J.Friedlander'in işaret ettiği gibi, bu biçimin doldurulmasına borçludur varlığını: "Tanrı önce yaratıp sonra boyamamıştır dünyayı. Görüneni bölmek aslında akademik öğretinin talebidir. Bu yüzden görünen hep aynı yöntemle egemen olmuştur insanoğlu: Böl ve Yönet. Ne var ki bu yolla biçim ve rengin bellekteki organik bütünlüğünü yitiren kişi, uygunsuz rengi biçime eklemek zorunda kalmıştır sonuçta- biçime karşı ciddi ve özenli, renge karşı keyfi ve yüzeysel." (Ergüven, 1998:218).

Ancak biçim ve rengin bir bütün oluşturması yine de doyurmaz bizi. Daha doğrusu, resmin asli malzemesi olarak duyarlılığa rengin sahip çıktığını anımsadığımızda, biçimsel ifade ile neyin kastedildiği sorusu ister istemez yanıt beklemektedir izleyiciden. Devingen (canlı) mekan ile ilişkisinden hareket ederek tanımladığı biçimi- biçim, mekan taşıma, canlandırma ve üretmekle yükümlüdür- etki bağlamında sorgularken bir bakıma bu soruya cevap vermektedir.

Aslında sanatsal yaratım sürecinin ilk aşaması olan biçim, Raphael'e göre, varlık ve anlama ilişkin biçimden sonra üçüncü sırada yer alır. Bu bağlamda etki biçimi uyandırıcı niteliğiyle belli bir duyuya yönelmekten ziyade, insanı bütün olarak kapsamına almayı öngörür. Bunun, yani izleyiciyi sanat yapıtının bulunduğu gerçeklik tarzına çekmenin koşulu ise, alımlayıcı ile yapıt arasına koyulan mesafedir. Raphael için, bu mesafe ile ilgili olarak karşılaştığımız sorunların ortak paydası hiç değişmez: Biçimin oluşturulmasını hazırlayan temel öge sosyal insandır. Buna göre, etki biçimi özünde bir süreç olup, izleyicinin kendi içinde oluşturduğu biçimi sürekli yenilemesini şart koşmaktadır. Böyle bir biçimin muhatabı olan izleyici, üzerine düşen görevi almaya hazır olduğu sürece, tamamlanmış yapıtı

bitmemiş kabul edip, sonsuz kere yeniden yaratma gücüne sahiptir artık: “Sanatçı bitmiş varlığa oluş, sonluya sonsuz karakteri vererek, izleyicinin sonsuzluk güdüsüne çağrıda bulunur...” (Ergüven, 1998:218).

Bütün bunlar, bir bütün oluşturmak üzere biçimin ne gibi sorunlarla karşı karşıya kalıp, asıl biçimciliğin çoğu kez içeri yansıtma kaygısında gündeme geldiğini gösterir bize. Biçim, onsuz temsil edilemeyen oluş’un sonu, bitmemiş olana zoraki geçirilen bir kılıftır çünkü. Dolayısıyla bir biçimin yetkinliği, ne dereceye kadar biçim olmaktan çıkmayı göze alabildiğinde yatar; biçimin zaferi, içeriğin biçime dönüştüğü noktada aradan çekilen biçim, ancak bundan sonradır ki biçim olmanın gereğini yerine getirip, oluş’un temsili üstlenecek düzeye ulaşır.

Umberto Eco’nun “açık yapıt” *poetika*’sı, özünde tamamen bu soruna yani dağılmaya yüz tutan biçimin , durallığa mahkumiyeti ile hesaplaşmasına ayrılmıştır. Alımlayıcının, yaşantı içeriğine uygun biçimleri yeniden üretebilmesi , uzlaşmış göstergelerin ötesinden mümkündür ancak; biçim gösterilenin ezici ağırlığından kurtulamadığı sürece, içeriğin altında kalmaya yazgılıdır. Bu bağlamda, içeriğine yenik düşen resim – en çarpıcı örneklerini *kitsch* ve Üçüncü Reich’ta gördüğümüz gibi- aslında biçimin tutsağı olmuştur; *gösterilen*’e hiçbir ara vermeden bitişmek, gidimsiz dildeki ifade olanaklarını peşinen engelleyip, *sanat*’ın varlığına karşı çıkmakla aynı anlama gelir. Açık yapıt, biçime kuşkuyla bakışın öyküsüdür aslında. Eco, sacayağını görelilik, süreçsel işlev ve algı/lama’nın oluşturduğu *açıklık* kavramından hareketle, tüm kitap boyunca hep aynı gerçeği kanıtlamaya çalışır bize. Ne var ki M. Merleau-Ponty’den yaptığı alıntı, Açık Yapıt’ın gizli amentüsüdür neredeyse: “...açık olarak kendini göstermek, bize her zaman görülecek başka şey vaat etmek, şey’in ve dünyanın özünde vardır.” (Ergüven, 1998:218).

Eco için sanat yapıtının temel özelliği bilgi ile kurduğu ilişkide yatar; işaret levhasındaki anlam, düzen ve kesinliği sanat yapıtından beklemek olsa olsa yanlışla sürükler bizi. Çünkü burada söz konusu olan bilgi, özü gereği yalnızca bilgilendirme olanağı ile sınırlıdır. Dolayısıyla, uzlaşmış dilin sınırları içinde kalsa bile, verili malzemeyi yeniden düzenlemediği sürece, sanat eseri yarı yolda kalmaya mahkumdur.

“Çağdaş sanat, olasılık yasalarının hükmettiği ortaklaşa dilden kopmaya ayrı bir önem vererek tam da yararlandığı esnada sorgulandığı bu koşulları deforme eder.” İzleyicinin yaratıcı katılımına imkan veren her biçim bir tek şeye borçludur etkisini: bittiği noktada tamamlanmamışlığına sahip çıkmak. Biçim ve *oluş*, yalnızca çağdaş sanattaki uzanımları açısından değil, uygarlık tarihi boyunca çeşitli dönemler ve bunları değerlendirmeye ilişkin modellere kaynak oluşturması bakımından da hayli önemli bir kavram çiftidir. Bu bağlamda Romen/Gotik ya da Rönesans/Barok sanatını çözümlerken yararlandığımız anahtar sözcüklerin, bir yanda *kapalı*, *dural*, *sonlu*, öbür yanda *açık*, *devingen*, *sonsuz* olmak üzere ikiye ayrıldığını anımsamaya çalışalım. Örneğin Arnold Hauser’ın Romen kilisesi ile gotik katedrali karşılaştırırken kullandığı ölçütler, bütünüyle kapalı/açık (edilgen/etkin) karşıtlığı üzerine kuruludur: “Romen kilisesi, nispeten geniş, temsili ve cansız iç mekanı ile kendi içinde kapalı, dingin ve dural bir uzam olup, izleyicinin bakışını tamamen edilgenliğe mahkum eder. Oluş halinde bulunup, gözümüzün önünde meydana gelen gotik kilise mimarisi ise, sonuç değil, bir süreç olarak karşımıza çıkar. Her dinamik üsluba özgü açık biçim, sadece sonsuzluk izlenimini, bitmeyen devinimi ve durgunluğun geçiciliğini vurgular. Günümüzde tamamlanmamış ve parçalar halinde kalana duyulan ilginin kökeni burada yatmaktadır. Sözün uygunsuzluğunu hisseden çağdaş

sanatçı, bu yüzden son sözü söylemekten hep kaçınır.” (Ergüven, 1998:219).

Bu bağlamda; William Turner ile Albrecht Dürer’i kıyasladığımızda kolayca görüldüğü üzere, açıklık (resimsel) figürlerin birbirine karıştığı *geçişler* ölçüsü görülür. Turner’ın resminde, sınır çizgisi belirlenmemiş biçim, çevresi ile oluşturduğu görsel bütünlük içinde eriyip gider; bir başka deyişle, onun yapıtlarında ayırıcı bir işlev görerek figürler arası ilişkiye müdahale eden herhangi bir kontura rastlamayız, su toprak ve gökyüzünün birbirine eklemlendiği bu kendine özgü evren tasarımı resim tarihinde oluşun en önemli adımlardan biridir.

Aslında burada tanık olduğumuz olgu, rengin bağımsızlaşma yönündeki eğilimi ile, yüzyıllar boyu hükümdarlığını koruyan *biçim*’i açıkça sarsılmaya başlamış olmasıdır, ait olduğu nesneden kopan rengin özgürleşme istemidir; bu *amorph* ya da figür öncesi yapıların varolduğu zemini hazırlayacak tarihsel bir dönüşümdür. Bütün bunlar, mutlak malzeme niteliği ile bağımsız rengin keşfedilmesi bağlamında bir kez daha romantizmi gündeme getirir; görünen kapsamlı algılamaya bir tür klasisizm karışmıştır, bundan sonra romantik sanatçı için evren, sözcüğün en geniş anlamıyla, sonsuzluğu izleyen bir bilinmeyene, daha doğrusu sonsuzluğun tehditkar görünümü karşısında kendi sınırlı varoluşunun bilinciyle korkup titremeye başlayan bireyin durumudur. Dolayısıyla göz, somut olarak algılayıp dokunabildiğimiz şeylerden ziyade, hissedilene aracılık eden bir organdır.

Sonraki adımda ise, Schelling’in deyişiyle, doğrudan doğruya sanatçının kendisi, “dünya ruhunun organı”dır artık. Algılamada bütünlük duygusunun kaybı, temsil edilmesi romantizm ile gündeme gelen “yaşantı içeriği” olarak adlandırılır. Toplum, algı içeriklerini düzenlemeye yönelik

gücünü yitirince, nicedir *biçim*'e mahkum olan öznel ifade arayışı da gereksindiği özgürlüğe kavuşmuştur böylelikle yaşantı içeriği, her türlü çelişkiye açık bir zihniyetin simgesi olarak şiirsel uyumu imlemektedir. Ne var ki romantizme egemen olan dünya görüşünü anımsadığımız zaman, bu uyumun özünde bir uyumsuzluğa işaret ettiğini görmekte gecikmeyiz; biçime karşı çıkmanın bedelini toplumdaki soyutlanmakla ödeyen sanatçı için yaşantı içeriği yalnızca *taedium vitae*'dir (Ergüven, 1998:220).

Gözlemden sezgiye geçişle başlayan bu köklü değişim kısa aralarla birbirini takip edecek *izm*'lerin haberciliğini yapar. Buna göre, yüzyıllar boyu aklın denetiminde bir takım kurallara uyan resmin yön değiştirerek sırayla yaşananı sorgulamaya talip olması, sonunda sanat-yaşam karşıtlığının sorgulanmasına kadar varacak bir sürecin kaçınılmaz başlangıcıdır; bundan sonra ister izlenimcilik adıyla ister bir başka ad altında karşımıza çıksın, oluşun temsili kendiliğinden en önemli kaygı halini almıştır. İzlenimci ressam için ışığın cismani olmayan aydınlığını tuvale aktarmak bu sürecin temsiliyle aynı anlama gelir.

1.2.1. Öz , Konu, Anlam

Bigalı'ya göre; sanat tarihi boyunca "biçim" in sanat içindeki yeri tartışılmış, geliştirilen yeni bakış açıları sanat akımlarının oluşumunda önemli rol oynamıştır. "Resmin asıl tabakası, onun görünen, izleyiciye ilk etapta yansıyan kısmıdır. İzleyen önce resmin biçimselliğini kavrar, daha sonra resimdeki biçimleri ilişkilendirip anlamlaştırır. Panofsky, bir sanat eserin algılanabilmesi ve kavranabilmesi için üç evreden bahseder. Bu evreler; Doğal Anlam (Olgusal anlam ve İfade sel anlam), Anlaşılabilir Anlam ve Asıl Anlam veya İçeriktir" (Bigalı, 1999:154).

Burdadan yola çıkarsak biçim ve özün karşılıklı etkisini sanatta önemli bir sorun olarak kabul etmeliyiz. Bu sorunu ilk ortaya atan Aristoteles'den bu yana pek çok düşünür ve sanatçı biçim gerçeğini sanatın ana ögesi, özü ise gerçekliği yansıtabilecek ölçüde yardımcı olamayacak bir unsur olarak görmüşlerdir.

Öz konusunda Fischer şunları ifade etmiştir; salt biçim gerçeğinin özüdür, bu düşünürlere göre; bütün madde olabildiğince bir biçimde erir, biçim olur, biçim yetkinliğine ve böylece salt yetkinliğe erişir. Yeryüzünde her şey bir biçim ve madde bileşimidir; biçim ne denli ağır basarsa, maddenin pürüzlerinden o ölçüde kurtulur, eriştiği yetkinlik o ölçüde büyük olur. [...] Biçim, Platon'un "idea"sı gibi, maddeyi içermesi gerek bir temel, maddeyi yöneten bir düzenin iç ilkesi gibi görülüyor. İkel çömlekçinin düşüncelerini yansıtan bir görüş bu: "Önce bir biçim hazırladım, sonra da şekilsiz maddeyi o hazır biçimin içine döktüm" (Fischer, 1990:105).

Biçim tüm doğanın yasa kurucusu olarak kabul edilirse, sanatta da son söz elbet onundur, öz ise önem sırasının sonlarında yer alacaktır. Bu yüzden, sanatta biçim ve öz sorunsalına değinmeden önce, doğayı inceleyip doğal varlıkların biçiminin ne olduğunu ve her biçimin kendi varlığındaki gerçekliğine inilmelidir.

Birkök'e göre; sanatta öz kavramını gözden geçirmemiz gerek. Bu terim çok mu belirsiz? Bir sanat yapıtının temasıyla mı yoksa konusuyla mı, anlamıyla mı yoksa bildirisiyle mi ilgili? (Ama belki de "bildiri sözü fazla propaganda kokuyordur, bir sanat yapıtının *anlamı* üzerine, ayrıntılarda değil de yapıtın bütününde ortaya çıkan anlamı üzerinde konuşmak daha doğru olur.) Gerçi konu ile anlam çoğu zaman birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, ama gene de aynı şey değildirler. İki sanatçı ya da yazar bir konuyu öyle değişik

biçimlerde yorumlayabilirler ki, yapıtları arasında nerdeyse ortak hiçbir şey bulunmaz. Konunun seçimi elbette çok önemlidir, sanatçının ya da yazarın tutumunu anlamamıza yardım eden öğelerden biri de bu konu seçimidir. Goethe *Faust* ve Götz konularını seçtiği zaman ne yaptığını çok iyi biliyordu. Alman tarihinin bir dönüm noktasıyla, Almanya'nın orta çağlardan kopmasıyla, doğrudan doğruya ilintili konulardı bunlar. Ama aynı konulara bütünüyle değişik bir öz de verilebilirdi. (Faustus temasını Marlowe'un, Lessing'in, Lenau'nun, Grabbe'nin, Thomas Mann'ın, ve Hanns Eisler'in nasıl işlediklerini hatırlamamız yeter.) Konu tek başına belli bir biçimi belirlemez; öz ve biçim, ya da anlam ve biçim diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlıdır. "Sanatın tanımı, özellikle modernizm düşüncesi ile değişen anlayışla beraber incelenmeye çalışılmış, toplumların, kültürlerin, ülkelerin, herhangi bir akıma ait bir sanat çevresinin, bütün olarak bir sanat düşüncesi, anlayışı olduğu gibi, tekil olarak bu topluluklarda bir birey niteliğini oluşturan, toplumun parçası olan sanatçının, kendine özgü bir anlayışı da olmalıdır. Sanat; tüme varan bir olgudur" (Birkök,1998: 224).

İyi yapılmış bir eser için, varlık nedeni de böyle oluşundadır, ama bir sanat yapıtı nesneleri bulup açıklamıyor, onları suçüstü yakalamıyor, doğada olup bitenleri kopya etmekten öteye gitmiyorsa o sanat yapıtının derin anlamı ne olmalıdır diye sorgulamalıyız. Bu bizi yapıtla ilgili ayrıntılarda gezinmeye götürecek ipuçlarını verir.

Fischer'a göre; konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız *neyin* sunulduğu değil, *nasıl* sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir. "Hasat" gibi bir konu sevimli bir kır yaşantısı, kalıplaşmış bir günlük yaşayış resmi, insanlık dışı bir sıkıntı ya da insanın doğa üzerindeki zaferi olarak işlenebilir : her şey sanatçının görüşüne, yönetici sınıfın sözcüsü gibi

mi, duygulu bir tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu gibi mi konuştuğuna bağlıdır (Fischer, 1990:117).

Resmin anlamı ne olursa olsun bu anlam her zaman konudan (yani bir kentin üzerinde kümelenen fırtına bulutlarından) daha fazla bir şeydir. Doğalcı bir ressam bir konuyu öyle işler ki, o resim gerçek, doğal bir kente yaklaşan gerçek, doğal bir fırtınadan başka bir şey olmaz. Bu resme bakan kimse için sanatçının bir fırtınaya sapmakta gösterdiği ustalığı belirtmekten başka yapacak bir şey yoktur. Bu, resmin özünü ya da anlamını en küçük aşamasına, yani elde edilen benzerlik derecesine indirger. Sanat yapıtı, gerçekliğin dıştan görülmüş, özden ve düşünceden yoksun, yeni ve önemli bir gerçekliği getirmeyen basit bir kopyası olur.

Goethe Sanat Yapıtlarının Gerçeği ve Gerçeğe Benzerliği adlı incelemesinde, Zeuxis'in bir resmiyle ilgili bilinen bir hikayeyi ele alarak şunları yazıyor: Büyük ustanın resmindeki kirazları yemek için kuşların resmin üzerine konduğunu elbet hatırlıyorsunuzdur. Bu da kirazların büyük bir başarıyla çizilmiş olduğunu kanıtlamıyor mu? Hayır. Bence bu daha çok, o kiraz resmine bayılanların gerçek kuş olduklarını kanıtlıyor. Ama bu, benim o resmi çok güzel bulmamı önleyebilir mi? (Fischer, 1990:126).

Kalıcı olan geleneksel tarzda eserler (özellikle dinsel konular), eski anlatım yollarının sürekli etkisi, birbirini pekiştiren ya da etkisiz kılan çeşitli toplumsal, teknik ve ideolojik koşullar, dahi sanatçının kişiliğinin önemi ve rastlantısı bu gelişmeyi hızlandıran ya da geciktiren etkenlerdir. Öyle ki, yeni anlamlar ve yeni biçimler ya ağır ağır, büyük bir çaba ve sayısız çatışmalar sonunda, ya da kolayca ve birdenbire ortaya çıkar.

Sanat tarihi boyunca belirli bir yapıtı, akımı, ya da dönemi çözümleyeceğimiz zaman, ön yargımızı bir kenara bırakmamız gerekmektedir. Ama sanat tarihinin genel görünüşünü bir bütün olarak ele aldığımız zaman, sanatta öz ve biçim değişmelerinin, eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişmelerin sonucu olduğunu görmek zorunda kalırız.

Bu bağlamda en belirgin saptamayı yine Fisher üstlenerek şu sözünü dile getirmiştir “Herhangi bir şeyin bir parçasını ele geçirmek onun bütünü üzerinde üstünlük kurmayı sağlar” (Fischer,1990:146).

1.2.2. Plastik Sanatlarda Düzen Sorunları, Kurgu ve Parçalanma

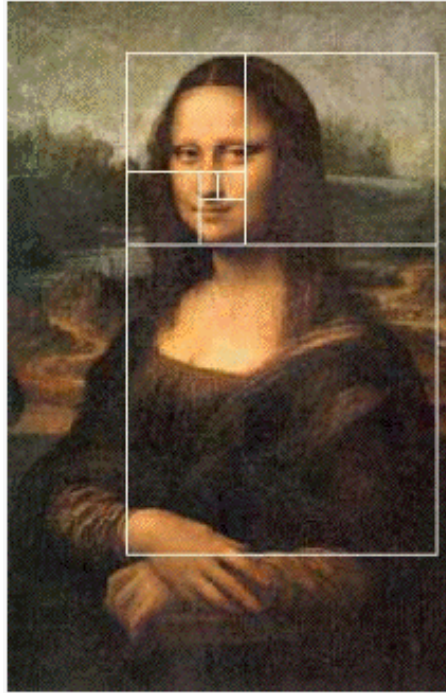
Plastik sanatlarda düzeni meydana getiren biçimsel oluşumlar kendi aralarında yapısal bağıntılar kurarlar. Parça ve bütün ilişkisi sorunu başlı başına çözümlenmesi gereken bir konudur; sanatçı ve izleyen için. Bir sanat eseri bu bakımdan ya eşzamanlı bir düzen birliğini kapsar, ya da sürekli bir düzen fikrine bağlanır. Eşzamanlılık ve kapalı bir birimin güzelliğinin meydana getirmek amacı daha çok Batı sanatında bulunur. Sonsuza doğru genişlemenin değeri ise Doğu ve İslam sanatında belirgindir. Bu iki yolu aynı eser içinde toplayan düzen eğilimlerinden de söz etmek mümkündür.

Kavram boyutunda oluşan kurguların dışı vurumunu teknik kurgu sorunsalı içerisinde değerlendirmeliyiz. İmgesel kurgunun yaratılması, düşünce ve imgelem arasındaki özel özne bağ ve gereçsel sorunları da beraberinde getirmektedir.

İslimyeli'nin tanımına göre; düşlem, her türlü duygu ve duyurun verilerini büyük bir canlılık içinde kurgulayarak geliştirirken, salt usun bağlantı yetilerini derinleştirmekle kalmaz, duyu ve düşüncenin tutucu ilişki

biçimlerini de yadsıyarak, usu, yaratıcı özgürlüğüne kavuşturur (İslimyeli, 1978: 171).

Ayrıntı-Bütün ilişkisine dayanan, plastik sanatlarda düzeni meydana getiren biçimsel yapı olarak kurgu kavramını tanımlarız. Biçimlerin, yani bütünlerin birbirleriyle veya parçalarıyla beraber düzenlenmesi, birtakım plastik ve estetik değerlere göre gerçekleşir. Estetik değeri arayıp sorgulayan sanat içerisinde, bu düzen sorununa, mükemmel uyumu, mutlak estetiği getiren, matematiksel bir oran orantı formülü geliştirilmiştir.



Resim 2: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 cm x 53 cm

Tansuğ'a göre; bütünlük ister sürekli, ister eş zamanlı olsun, geometrik orantısı onun biçimsel olgunluğunu gösterir. Sanattaki güzellik ve uyumun kaynağı olarak da bunlar gösterilmiştir. Altın Oran (section d'or) adı verilen geometrik orantı, biçimin mükemmellik anahtarı olarak yüzyıllar boyunca denenmiş ve yalnız sanatta değil, doğadaki nesneler ve insan bedeninde sınanmıştır. Hristiyan kutsal üçlemesiyle bile ilintisinin araştırıldığı Altın Oran'ın sınırlanmış bir doğrunun belli bir noktada kesilmesi ilkesine dayanır. Bu kesimde doğrunun küçük kısmının büyük kısmına oranı, büyük kısmının bütüne oranına eşittir (Tansuğ, 1988:48). Plastik sanatlarda temel ilkeler olarak kabul gören unsurları da anımsamak gerekir ki; resim, heykel, mimari gibi alanların her biri için ünlü Alman sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin tarafından Avrupa sanatının Rönesans ve Barok üslup çağlarında meydana getirilen eserleri üzerinde şunlar sıralanmıştır. Çizgi, ışık ve gölge. Bu ilkelere bakıldığında gelişmenin çizgici bir eğilimden ışık-gölge oluşumlarını arayan bir eğilime doğru olduğu belirlenir. Işık-gölgeci davranışa ressamca da denebilir. Gelişmede çizgi, nesnenin tutulabilir; kavranabilir niteliğini ortaya koyarken, ışık-gölgeci anlayış, nesnenin dağılan, yumuşak, salt görselleşen niteliğine yönelir. Yüzey ve derinlik; yüzeysel bir yönden derinlik izlenimlerini abartan bir yöne doğru olduğu gösterilir. Klasik sanat ard arda plan derinliklerini yüzeyde toplarken, Barok sanat, derinliğe önem verir. Kapalı ve açık form argümanında ise kapalı bir biçim ve düzen anlayışından açık bir biçim ve düzen anlayışı yönünde olduğu gösterilir. Sanat eseri tamamlanmış bir bütün ortaya koyar, ama bu bütün Klasik sanatta sıkı, Barok sanatta gevşek, açık bir biçimleniştir. Bu yüzden Barok sanat yaratılan üslup ile, düzenin çerçeve dışında devam ettiği izlenimini uyandırabilir. Çokluk ve birlik temel yapısında, düzende çokluktan düzende birliğe doğru olduğu belirtilir. Klasik sanatta bütünlük sıkı bir düzenleme duygusuyla birleştiği halde, düzeni oluşturan tek tek parçalar, figürler ve motifler belli bir bağımsızlığı ortaya koyarlar. Bu bağımsızlık bir düzen anarşisi değildir.

Düzenin bütünlüğü elbet esas olacaktır. Barok sanatta bu parça bağımsızlığı kaybolur ve parçalar birbiri içinde erimiş gibi görünürler. Bunda ressamca davranışın ve derinlik eğiliminin ortaya koyduğu şartlar rol oynar. Düzenin birliği gelişmenin her iki aşamasında da esas olmakla birlikte sadece bu birliğin sunulduğu farklar gösterir. Aslında klasik sanat, klasik öncesi sanatın iyice gerçekleştiremediği birliği kesinlikle sağlamıştır (Tansuğ, 1988:49).

İnsanların ve üzerinde yaşadığımız dünyamızın parçalanmasını (fragmentation) öngören ve açıklamaya çalışan bir sanat anlayışı bulunmaktadır. Bilim adamlarının ortaya koydukları Büyük Patlama Teorisi savı, insanlığın ontolojik olarak etkilendiği en doğal sonucu ortaya koyar, böylelikle yeryüzünün oluşumunu bu teori üzerinden açıklamaya çalışmış olurlar. Elbette insanda bir birlik, bir bütünlük kalmadığı dile getirilmek istenmektedir. Bundan dolayı da önemli bir sorun haline alır parçalanma sorunu. Güncel dünyanın azımsanamayacak kadar büyük ölçüde makineleşmesi, makinelerin insan üzerinde güç kazanmasına ve çoğumuzun anlamını ve işleyişini kavrayacak durumda olmadığı büyük bir sürecin ancak çok küçük bir parçası olan işlerle uğraşmamıza sıkı sıkıya bağlıdır kavramsal gerçeklik.

Fischer ise bu konuda; burjuvazi dünyasının parçalanmışlığını Romantikler daha kendi çağlarında anlamışlardı bile; Heine, “Dünya ve hayat çok bölük pörçük.” diyordu. Amaç herhangi bir üsluba öykünmek değil, biçim ve anlatımın en değişik öğelerini sanatta birleştirmek, böylece sonsuz farklılaşmalarla dolu olan gerçekliğin bir parçası yapmaktır (Fischer, 1990:104).

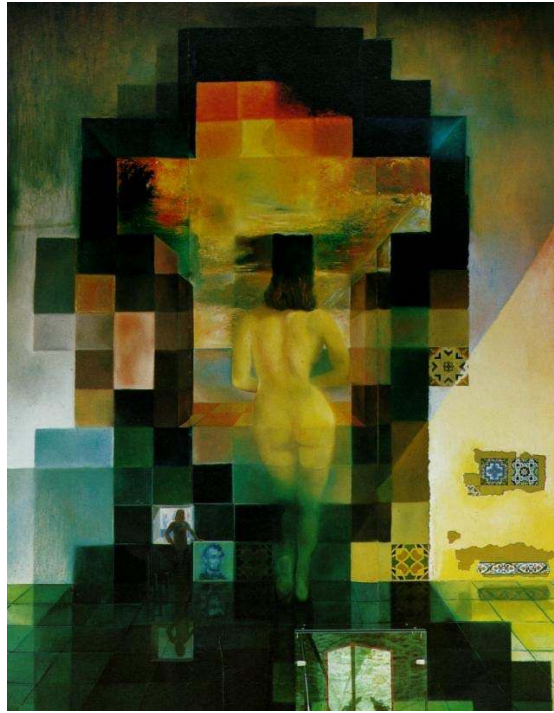
Burada bilinç, kapitalizmin ve sorunlarının gelişmesi sonunda bütün dünyanın bir parçalar kargaşası insan ve nesne kargaşası olmasına kadar

arttı. Bir yığın değişik ayrıntılamamanın saldırısına uğrayan hayal gücü, bu ayrıntıları bir bütün olarak özümseyemez oldu. Modern şehirlerin önemli şairleri olan Edgar Allan Poe ve Baudelaire hayal güçlerini çevrelerindeki parçalanmış gerçeklere uydurma yolunu seçtiler; dünyayı sonradan kendi bilinçlerine göre yeniden kurmak için önce kendi kafalarında parça haline indirgediler. Baudelaire şöyle diyordu: “Hayal gücü yaradılışı bütünüyle parçalara ayırır; sonra kökü ruhun en derinlerinde olan yasalara göre parçaları bir araya getirerek bunlardan yeni bir dünya yaratır.” Sanat kavramlarının oluşturulmasında çalışmaları olan bazı düşünürlerin estetik ve felsefi açıdan öz-biçim-içerik hakkında yapmış oldukları tanımları gözden geçirirken şu tümce yolumuza daha da ışık tutacaktır: “Biçim; Aristoteles’te, bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranabilir yapısı; varoluşçu felsefecilerden Kant’ta, zihnin bir fenomende önsel olarak kavradığı şey; Hegel’de, bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut, yani dış görünüşüdür” (Cevizci,1997;137).

1.3. GÖRMENİN YARATICI AYRINTISAL ÖNEMİ VE ÖZGÜNLÜK

Sanatçının biçimleri oluşturmada gösterdiği ustalık, yaratıcı düşünmenin retinası diye adlandırdığımız bir algı şekli ile mümkündür. Yaratıcı görme, kalıpsal algıların kırılması, algının daha gelişmiş bir seviyeye ulaşması sonucu ortaya çıkan zihinsel faaliyetlerdir. Tarihsel ilerleme içinde önceleri yalnızca tinsel olarak nitelenebilecek bir etkinlik ve güç olarak görülen sanatsal yaratının, insanlara özgü bir kabiliyet olduğunu çok geç anlaşıldığına dikkat çekmiştir. Sanatçı, filozof veya dahilerin yaratıcılığının yanında az da olsa, her insanda bir yaratıcı yetenek bulunduğu, bugün de ispatlanmıştır.

Bütünü oluşturan, kontrollü veya spontane bir kurgunun yani düzenin içerisinde yer alan parçalardan söz etmek gerekir. Bütünü oluşturan her bir parça, aslında kendi içlerinde birer biçim, birer bütündür. Aslında günümüz sanatında sanatçının özgünlüğü önemsenmese de yapıtı ortaya koyan unsurlar ve sanatçıyı bağdaştıran etmenler bunu geleneksel tavrın bir gölgesi gibi günümüze taşımıştır ki bu da zanaat ve sanat ayrımlarını ortaya çıkarmıştır.



Resim 3: Salvador Dali, Gala, Abraham Lincoln'un Portresine 20 Metre Kala Akdeniz'i Seyrediyor, 1974, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 445 x 350 cm

Akay'a göre; Georges Bataille'a baktığımızda, imge ve göstergenin birleştiği bir İkona ile karşı karşıya kalmaktayız: Bataille için mutlak gerçek ve Tanrı, yadsınması gereken iki kavramdır. İyilik, ancak karşısında kötülüğü bulduğunda ortaya çıkmalıdır. Bu bakımdan iyilik ve kötülük gibi, imge ve gösterge birbirlerine kaynaşmaktadırlar. Bataille'a göre, imge sanat eserinin en eskiyenidir; halbuki gösterge en kalıcı ve en evrensel olanıdır. Buna bir örnek vermek gerekirse, şöyle söyleyebiliriz: bir savaş sahnesi: Paris'in Yargısı, Üç Hotaiolar, Guernica, Austerlitz Savaşı... Hangisi olursa olsun, imgeler dönemlerinin ışık rejimlerinden etkilenmişlerdir; doğallıkla, Picasso'nun imgesi ile David'inki farklıdır. Oysa gösterge olan savaş, en evrensel anlamıyla barışın olmadığı korkunç durumu anlatmaktadır. Picasso'nun ezilmiş, ölmüş insanları ile atın çılgılığı bu korkunçluğu gösterirken, David ışığı, yalnızca geri planda ağlayan anaya yüklemekte ve kaybedileni daha az bir ışıktaki göstermektedir. Ancak ikisi de savaşın göstergesidir. Sanatçı, dönemin nesnelliği ve kendi öznenliği içinde imgeyi oluştururken, gösterge aynı ve evrensel olarak kalabiliyor. İmgenin ve göstergenin birlikteliği ise, İkona'yı vermektedir. Bataille burada tabloyu, yapanın alanından çok, seyredenın mekanına yerleştirir. İmge ve gösterge birlikte olarak İkona'yı sunarken, plastik nesnenin tümelliğini meydana getirmektedir. Aynı şekilde Bataille, şiddeti hissettirmek üzere orada bulunan "estetik-iyi" değeri, "güzel" ile ilişkilendirir. Ancak "güzel" (ki bu alan "yasak-aşma"nın ve "aşırılığın" da alanıdır) yanılsamanın ve ayna etkisinin olduğu yerde ortaya çıkmaktadır: Yanılsama ve sahte gerçeğin ortaya çıkarılmasına yaramaktadır. Öyleyse burada, ilişkiler ters bir şekilde birleşmektedir: Yanılsama gerçek nesneyi vermektedir; gerçeği bilmek sahteyi üretmekten geçmektedir. Bataille için örnekler ise, Lascaux ve Manet'dir. Biri sanatın doğumunu verirken, ikincisi Bataille döneminin sanatını ortaya koymaktadır (ki, burada ele alınan sorunlar, günümüz sanatıyla yakın bağlar kurar). Manet'de göstergenın modern imgesi ele alınmaktadır (Akay, 1998:136).

1.3.1. Simgecilik ve Gizemcilik

Gerçek sanatçının bütün yapıyı anlamasına yardım edecek geniş bilgisi ve üstün bir davranışı olması gerekir. Yazarlar dahi konularına bir çerçeve geçirip, kendilerini yaşama kapayarak gözlerini bütüne çevirecekleri yerde parçalar üzerinde detaylı incelemeler yapıyorlar.

Doğalcı yazar burjuva dünyasının bölük pörçük bayağılığından ötesini göremiyor toplumculuğa yönelmedikçe de simgeciliği ve gizemciliği benimsemek, gizli bütünü ve hayatın anlamını toplum gerçeklerinin gerisinde ve ötesinde arama isteğine boyun eğmek zorunda kalıyordu.

Cézanne ise sanatçının bütünü yitirdiğini düşünüyordu. Doğalcılık için gerçeklikte bir öncelik sırası yoktu; önemsiz bir ayrıntı ile belirgin bir özellik aynı dikkatle ele alınıyordu. Önemli bir konuşma ya da olayla bir arı vızıltısı ya da yumurta satan kadının odaya girerek o konuşmaya ya da olaya ara vermesi eşit ölçüde gerçektir, bu yüzden de eşit ölçüde önemli sayılıyordu. Koşulların böyle fotoğraf gibi, diyalektik değil de duruk bir biçimde kağıt üzerine geçirilmesi bir anlamsızlık duygusu, boşucu, umut kırıcı bir edilginlik havası yaratıyordu. Doğalcılık kapitalist burjuva dünyasının parçalanışını, çirkinliğini yüzeye çıkan pisliğini açıklıyor, ama daha ileri ve derine gidip bu dünyayı değiştirmeye ve toplumculuğu kurmaya hazırlanan bu güçleri tanıımıyordu (Fischer, 1990:72).

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ESERLERİ BAĞLAMINDA İNCELEME

2.1. ÖZGÜNLÜK ARAYIŞINDA AYRINTI-BÜTÜN ETKİSİ

“ Bir gazete alın.

Bir de makas.

Şiirinnizi ne uzunlukta yazmak istiyorsanız o uzunlukta bir makale seçin bu gazeteden.

Makaleyi kesin.

Sonra bu makaleyi oluşturan her sözcüğü özenle kesip bir torbaya koyun.

Yavaşça sallayın.

Sonra kesikleri birer birer çıkartın.

Torbadan hangi sırayla çıkartılırsa o sırayla yazın kağıda.

Şiir size benzeyecektir.

İşte buyrun, ayaktakımı anlamasa da, duyarlılığı hayranlık verici, son derece özgün bir yazar olup çıktınız” (Tzara, 2004:58).

Mısır hiyeroglif yazısı, birbirinden kolaylıkla ayırt edilebilecek yüzlerce sembolden meydana gelir. Her sembol belirli bir ses veya nesneyi imler. Hiyeroglifler soldan sağa veya sağdan sola ya da yukarıdan aşağı yazılabilir, okuyabilmek için seçilmiş şekillerden insan ya da hayvan figürlerinin baktıkları yön temel alınır. Mısır hiyerogliflerinde 700'den fazla işaret bulunduğu bilinmektedir. Hiyeroglif zamanla yazı dilinin zor oluşundan dolayı sanat haline dönüşmüştür.

Mısır Sanatı olarak da adlandırabileceğimiz ilk çağlarda farklı görsel verileri bir resmin bütününde harmanlayarak sunulduğu görülmektedir. Altın ve gümüş yaldızlı bezemeler ve değerli taşlar süsleme için çeşitli yollarla resmin ya da hiyeroglifin etkisini ve anlamını artırmak için kullanılmıştır.



Resim 4: Mısır Hiyeroglif Yazısı Örneği

Hiyeroglifte ya da resimlerde yalnızca boyama kullanılmayıp farklı malzemelerle de ayrıntı-bütün oluşturulmuştur. Tek tek bir çok parça bir bütünü ayrıntılar hale getirilmiştir. Bütün içerisinde parçalar, esere bir takım anlamlar yükleyerek görevlendirilmiştir.

Parçalarla bütünü oluşturma esasına dayalı olarak yapılan çalışmaların ilk örnekleri aslında Mezopotamya sanatına kadar uzanmaktadır. Sırlı tuğlalardan kabartmalarla, Babil, Hitit sanatında Okçu isimli eserler, örnek olarak gösterilebilir. Bu dönem eserlerinde, kompozisyon ve kompozisyon içindeki hayvan ve insan figürleri kabartılarak hazırlanmış bir çok sırlı tuğlanın bir araya getirilmesiyle (puzzle gibi) oluşturulmuştur.

Ayrıntı ve bütün kapsamında yapılan tüm süslemelerde başvurulan kompozisyon tekniklerinden biri olarak ritim, göz ardı edilmemelidir. Büyük-küçük, kısa-uzun, geometri, şekiller ve renkler arasında da bir ritim ve ahenk anlayışı sahiptir.

Orta çağ sanatında ise mozaik çalışmaları, bir çok ayrıntıdan büyük bir bütün oluşturmaya yerinde bir örnektir. Mozaik; çeşitli renklerde taş ve mermer parçalarının, çimento yardımı ile bir araya getirilmesi ile oluşan bütünsel eserdir. Ayrıntı-bütün esasına dayanan mozaikler kompozisyona göre hazırlanarak duvar ve zemin süslemelerinde kullanılmıştır.



Resim 5: Tiyatro Grubu (Zosimos)



Resim 6: Çingene Kızı (Yer Tanrısı GAİA)

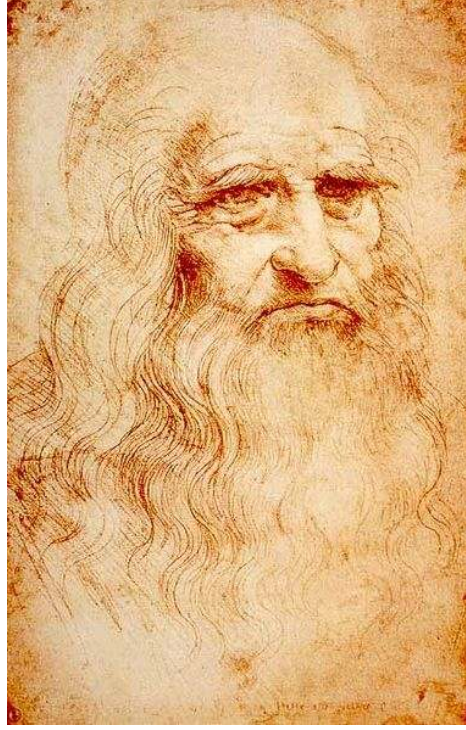
Mozaik resim çalışmaları renklerini ve etkilerini kaybetmiş olsa da üstün işçiliklerinden dolayı günümüze kadar ulaşabilmişlerdir. Bir çok küçük parçanın oluşturduğu büyük ebatlardaki eserler, resim titizliğinde bir desen ve kompozisyon içermektedirler. Mozaik resim, büyük mekanların, tavan ve zemin süslemelerin de, çağlar boyu kullanılmıştır.

İkinci bölümün devamında; İlk Çağ Sanatından aldığımız örneklemeleri modern sanata taşıyarak, tarihte önemli yere sahip olan, değerli sanatçıların yapıtlarından örneklere yer verilmektedir. Ayrıca, bireysel bir plastik dili anlatım yolu olarak geliştirmiş belirli sanatçıların eserleri incelemeye alınmıştır. Sanatçıların göstermiş olduğu özgün duruşlar, ayrıntı-bütün ilkesi içerisinde irdelenmeye çalışılmıştır. Sanatçının yapıtı çözümlenirken, plastik ayrıntıların araştırılması amaçlanmıştır. Sanatçının kendini arayışında biçimsel ve içeriksel anlatım yolu ayrıntı-bütünü oluşturması ve izlediği yol tartışılmıştır. Ayrıntı-bütün kavramının sanatçının kimliğini ve ayrıştırıcı duruşunu ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Bu sebeple sanatçının diline ait ayrıntılar eserleri üzerinde incelemeye alınmıştır. Öncelikli olarak sanatçının deseni, boya sürüşü, renk kullanımı gibi plastik anlatım yolları belirlenmiştir. Resim üslubunda göstermiş olduğu

biçimsel bütünlük gözlenmiş, bu içerikte, bireysel üslup bütünlüğünün temelinde, sanatçının kimliğini oluşturan ayrıntıların varlığı saptanmıştır. Bu ayrıntıların, sanatçıyı tarz olarak belirginleştirdiği konusu ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sanatçının yapıtındaki özgünlük farklılıkları, ayrıntıları vurgulamak ve ortaya koymaktır. İkonografik, psikolojik, düşünsel duruş, sosyolojik, teknik, estetik gibi belirleyici unsurlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sanatçıların farklı oluşu gerçeği her sanatçının da bu farklılığını özgün eserler ile ortaya koymak istemesi bilinen bir durumdur. Sanatçıları ve yapıtları birbirinden ayıran çok fazla etken bulunmaktadır. Tez bu bağlamda tüm bu içeriksel ayrıntıların dışında sanatçıları birbirinden ayıran biçimsel ayrıntıları da dikkate almıştır. Ortak konu üzerindeki farklılıkların görülebilmesi için eserler önemsenmiş, özellikle biçimlendirmeye dair ayrıntıların fark edilmesinde figür konulu resimler ele alınmaya çalışılmıştır, sanatçıların bireysel ayrıntılarının fark edilmesinde oto-portrenin ayrıca önem taşıdığı düşünülmektedir. Çizimlerdeki ayrıntılar sanatçının farklı üslup arayışlarını betimlemektedir.



Resim 7: Leonardo da Vinci, Otoportre, 1510,
Kağıt Üzerine Kırmızı Tebeşir, 33 × 21 cm

Resmin temeli olan desende dahi sanatçıları birbirinden ayıran özelliklerin ayrıntılarını görmemiz mümkündür. Samimi bir desen sanatçıyı yansıtma konusunda cüretkar olacaktır. Üslubundaki bireysel ritimler bizi sanatçının kimlik bütününe doğru yola çıkaracaktır. Örneğin Rönesans'ın büyük ustası Leonardo da Vinci, tek bir yönden gelen güçlü ışık kaynağı ile hacimlendirdiği yüz çizimlerinde biçimsel ayrıntıları silikleştiren güneyli anlayışıyla boy göstermektedir. Duyarlılığını gölgesel hacimlemelerde ve lekesel saç ve sakal ayrıntılarındaki hareketsel üslupla ayrıntıladığını görüyoruz. Portresindeki uzuvları ışığın da yardımı ile lekesel hacimlemeye götürmüştür. Aynı zamanda hacimsel etüdü sürerken genel vurgusuna da hakim olduğu belirgindir.



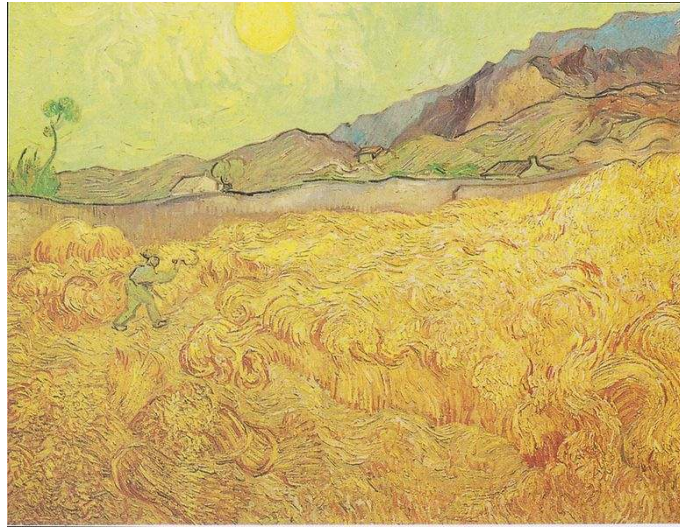
Resim 8: Rembrandt Van Rijn, Otoportre, 1661,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 90 cm

Barok üslupta Rembrant ise, resmin vurgusuna dayanan yapay sarı ışığı mekanda konunun merkezine yerleştirmiş ve odaksal bir ışık kullanımıyla çalışmıştır. Elbette ışık biçimsel anlatımda ki kişisel ipuçlarını böylelikle ortaya çıkarır. Sanatçı gölgeyi resimdeki betimlenmesi gereken tüm unsurlar üzerinde gezdirmiştir. Ayrıntılanan yüz ve kıyafet güçlü karanlık bölgelerin yanında, genel renk bilgisiyle bütünleşir. Buna bağlı olarak şapkanın detaylandırılmadan belli belirsiz fırça vuruşlarına dayanan yorumu, formu kütleli boya ile yoğun biçimde vurgulayışı ve dokusal ayrıntılar belirgindir. Uzuvar gerçekçi anlatım dışına çıkan bir yol izlenerek çalışılmıştır. Kuvvetli ışıktan gölgeye doğru akan bir boya izlenebilir. Gölgenin hakim olduğu yön mutlak ayrıntıları yok ederek figürün bütünü doğrudan anlam kazanmaktadır. Aynı zamanda renk paletindeki metal, altın

ve kıvı tonlar sanatçının özgün seçimlerinden biri olarak belirginleşmektedir ve bu ayrıntıların tümü sanatçıyı bütünlemektedir.

2.1.1. Bütünle Parçayı Anlamak Parçayla Bütünü Anlatmak

Van Gogh'un resminde ne buğday sapları, ne başakları, ne de taneleri görünmektedir. Ama tarlanın sarılığı, ortasındaki demetler, gösterilmeyen buğdayları düşündürmektedir (Kıran, 1996:118).



Resim 9: Vincent van Gogh, Gün Batımında Buğday Tarlası, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 92 cm

Her resim (fotoğraf, grafik, tuval) gerçek ya da düşsel dünya ile bu ilişkiyi kurar. Çünkü her resim bu dünyaları çerçeve içine oturtarak seçer, sınırlar ve bütünün bir parçasını sanat yapıtına dönüştürür.

Kıran'a göre; yorumlamalarda, çözümlemelerde resmin bir ayrıntısı seçilerek incelenir. Çoğunlukla da bir resmin sınırları içinde de bir parçayla

devam eden bir genişlik. Bir uzunluk, sonsuzluk, büyüklük, bir bütünlük kısacası çerçeve dışı anlatılır. Ressam burada hiçbir betinin tümünü vermemiştir. Ev, ağaç, tarla, dağ, çiçek, duvar, yol, belirtinin bir bölümü verilmiş, tümü çağrıştırılmıştır. “Çoğunlukla” dedik, bu yanıltıcı olmasın, çünkü kimi zaman da resimdeki bir parça bir bütünden başka bir şeyi göstermiyor olabilir. Belki de çerçeveye sınırlanmış yarım bir elma, yarım bir elmadan başka bir şey değildir (Kıran, 1996:119).

Her gerçek sanat eserinde insan gerçekliğinin bireysellik ve toplumsallığa, özgünlüğe ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkar, ama bu sorun yeniden yaratılmış bir birliğin sorunudur.

Yalnız sanat yapabilir bütün bunları. Sanat insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa daha layık kılma kararlılığını da artırır. *Sanatın kendisi bir toplum gerçeğidir.* Sanatçı denen o üstün büyücü gereklidir topluma. Toplumsal görevini unutmaması için sanatçıyı uyarmak da toplumun hakkıdır. Gelişen bir toplumda, çürüyen bir toplumun tersine, bu uyarma hakkından kimsenin kuşkusu olmamıştır. Çağının düşünceleri ve yaşantılarıyla dolu olan bir sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, ona biçim verme amacını da güder (Fischer, 1990:41).

Her sanat olayında anlatım denilen eleman vardır. Tuvale bir çizgi çizen ya da bir leke koyan sanatçının da sunmak istediği bir şeyi, bir düşüncesi vardır. Tarihsel süreç içinde, değişik yerlerde, değişik zamanlarda Konstrüktivizm, Süprematizm gibi adlar alan, doğa olayları ile tüm bağını kesen yeni bir gerçek, saf ve mutlak biçimli bir sanat yaratma isteğinden ya da kaygısından

doğan soyut sanat bile, bu elemanı değişik bir yöntem ya da anlayışta kullanmıştır.

Cantürk'ün bu konudaki görüşüne göre; sanatçı ve eseri arasındaki etkileşimde im ve imge kavramlarını derinlemesine incelemek ve bu iki kavramın birlikteliğini görünenle-görünmeyen arasındaki bağı açıklamakta yarar vardır. İmler, resim sanatında bildirilerin kodlandığı imgeyi alıcısına iletir. Nitekim, imler sadece ileti sunmakla kalmaz; plastik anlatım düzeninde de kendini gösterir. Kimi zaman bir nokta, çizgi, figür kimi zaman da bir renk, espas olarak belirir. Sanatçıyı tanımlarken nasıl içinde bulunduğu zaman ve mekân kavramını dikkate alıyorsak; imleri de anlamlandırırken zaman, mekân, coğrafi konum ve belgeleme bağlamında dikkate alırız. Bunun dışında inceleme yapılırken imlerin bilinçli; bilinçsiz; veya içgüdüsel mi? Olduklarına ulaşmamız gerekmektedir. Kullanılan teknik dahi (yağlıboya, mürekkep, kalem... vs) resmin içeriği bakımından bir anlam teşkil etmektedir. Hatta ileriki sanat akımlarında gözlenebileceği gibi Dada hareketi ve kavramsal akımlar içinde kullanılan malzemenin eser üzerindeki etkisi fazlaca ön plana çıkarılacaktır. İm'lenen bilinen bir malzeme olsa da alınılan malzemenin gerçek anlamını taşımaz, kodlanan bildiriyi kullanım şekliyle ifade eder. Anlatılmak istenen anlam bireyden bireye de değişmektedir. Bu durum, sanatçıyı çok yakından ilgilendirmeyebilir. Miro'nun bu durumla ilgili açıklamaları ilginçtir (Cantürk, 1992: 48-49).

Filozofların sanatta kullanılan işaret, bakış açısı, sembol, simge, ve imlere sanatçılara oranla farklılık göstermiştir. Ernst Cassirer, bu kavramları sembolik formlar felsefesi olarak özgün bir başlık altında inceler. Cassirer, mitoloji, sanat, kültür, inanışlar, dil, din, bilim, tarih gibi kuramlar içinde sembollerin çağrıştırdığı anlamlarını incelemiştir. Resimlerimden herkesin kendine göre bir anlam çıkartma olasılığını dışlamıyorum. Bir iş adamının

işle ilgili bir yol, bir öğrencinin herhangi bir sorununa yanıt bulabileceğini düşünüyorum. Resmin vereceği yanıtın türü çok geneldir ve her çeşit alanda uygulanabilir (İpşiroğlu, 2000: 27).

Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmişin görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan koparak bir görünüm oluşturur.

Berger'e göre; her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişine de yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger, 1990: 9- 10).

Bu yazısında Berger im ve imge arasındaki ilişkiyi çözüme kavuşturmaya çalışmıştır. Plâtoncu yansıtma kuramından bu yana imge'ler sanat yapıtı içindeki yerini imler sayesinde tamamlamışlardır. Öyle ki imge, insanın yaşam sürecindeki tüm olayların nesnel izdüşümünü yansıtmaktadır. Örneğin, çevresindeki köklerin resmini yapan Van Gogh, salt bir doğal nesneyi iletmekle yetinmemekte, yaşam kavgasını, yaşama olan sıkı bağıını bu resimleriyle imlemektedir.

Aznar'a göre; imgelem, farklı kaynaklardan olanları bir araya getirerek yaratmaktır. Buna en iyi örnek sanat eserlerinin bir imgelem gücünün sonucu olarak ortaya çıkmasıdır. Kısacası Margritte ile Pollock, bu iki ressamı ayıştıran ikisinin imgelem yetilerinin farkı değil midir? (Aznar, 1975: 98).

Yani sanatçı doğadan alımladığı her unsuru ayrıntı düzeyinde görerek bunları tuvale yansıtacağında bütünü şekillendirdiğinin de bilincindedir.

Read'e göre; bir sanat eserinin fiziki elemanlarının yanı sıra, sanatçının benliğinden doğan, ama elle tutulmayan bir eleman olan "ifadeyi" gözden uzak tutmamalıdır. Bu elemanda konu, çağ, soy ve madde yönünden ortak özellikler bulunmasına karşın bambaşka sonuçlara götürebilir (Read, 1974: 50).

Aslında burada dile getirilmek istenen tam da imge kavramının insanın benliğinden doğduğu ve sanatta plastik elemanlar kadar önemli olduğu vurgusudur. Sanatçı doğadan elde ettiği imajların, esere aktarımı söz konusu olduğunda bir anlamda doğanın yansıtmayı işini de üstlenmiş olur.

Aynı zamanda bir ressam olan Magritte; Foucault'a yazdığı mektuplardan birinde şunu dile getirmiştir: "Düşünce, haz ve acı kadar görülemeyen bir şey. Ama resim bir güçlük getiriyor burada, giren ve görülebilir olarak betimlenen düşünce var. "Les Suivantes" (Hizmetkârlar), Velasquez'in görülemeyen düşüncesinin görülebilir bir imgesidir. Öyleyse görülemeyen kimi zaman görülebilir midir? Yeter ki düşünce, sadece görülebilir fikirlerle meydana getirilebilsin. Bu konuda, resmedilmiş bir imgenin [görüntünün] (ki doğası gereği elle tutulmazdır), hiçbir şey saklamadığı; oysa elle tutulabilir ve görülebilirin, kaçınılmaz biçimde bir başka görülebilirini sakladığı, deneyimimize inanacak olursak apaçıktır (Foucault, 2001: 56).



Resim 10: Diego Rodríguez de Silva Velázquez, Las Meninas,
1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318 x 276 cm

Resmin içinde resim ya da imge yöntemi özellikle XVI. yüzyıl ressamlarında, kibiri, yeryüzü zevklerinin geçiciliğini anlatmakta kullanılmıştır. XV. ve XVI. yüzyıl Hollanda resminde zengin soyluların ve özellikle de kentsoyluların yaşadıkları evlerin, iç uzamların zenginliğini canlandırmada başvurulmuştur. Resmin içindeki yansıtıcı bir nesne, (genellikle ayna, madeni vazo, hatta bir resim) resmi seyreden bir kişinin kendi görüş açısıyla göremeyeceği bir bölümünü, başka bir deyişle çerçeve dışını yansıtır.



Resim 11: Quentin Massys, Tefeci ve Eşi, 1514,
Panel Üzerine Yağlıboya, 71 x 68 cm



Resim 12: Tefeci ve Eşi Eserinden Ayrıntı

Kıran'a göre; Hollandalı ressam Van Eyck etkisini taşıyan bu resimde ön plandaki küçük ve küçük gösteren ayna odanın dışarıya açılan dördüncü kenarını yansıtmaktadır. Vitraylı bir kapı, bir bahçe ve ağaçlar, ya içinde bulunulan binanın devamı ya da başka bir bina. Böylece resim içinde resim görünmektedir. Bu resimdeki ayna çok küçük boyutta olup, yansıttığı imge çok küçüktür, dikkatli bir bakışı gerektirir. Bu ikinci imge tefeci ve karısının evlerinin çerçeve içinde kalan iç uzanımı ve çerçeve alanı dışında kalan dış uzanımı yansıtır. Öte yandan çiftin parayla, dinle olduğu kadar dış dünya zenginlikleriyle de ilgili oldukları dolaylı olarak anlatılmaktadır (Kıran, 1996:116).

2.1.2. Eser İncelemede Ayrıntı-Bütünün Önemi

Yansıtıcı olan ayna yansıttığı gerçekliğe bir ünlem koymaz, ama kimi defa çapıyla orantılı olmayan bir yansıtıcıya dönüşerek, bulunduğumuz yeri (mekan) özetler. Buna göre, dışbükey dikiz aynası bakış açısını denetlerken, Jan van Eyck'ın eserinde tuvale sığmakta zorlanan bir sahnenin tanıklığını üstlenmiştir.

Burada gördüğümüz ayna, olağan işlevine ilaveten bir simgedir aynı zamanda hem her şeyi gören yaratıcının gözü, hem Meryem'in bekaretine gönderme yapan *speculum sine macula* (lekesiz ayna). Öte yandan, aynanın saflığı sadece bekareti ima etmekle kalmayıp onun aracılığıyla önce gelini, daha sonra o dönemin sözleşmesinde bulunan iffetin korunmasını da kapsamına almaktadır.



Resim 13: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434,
Ağaç Panel Üzerine Yağlıboya, 82 × 59.5 cm



Resim 14: Arnolfini'nin Evlenmesi Eser Ayrıntısı

Ergüven'e göre; dipte duvara asılı dışbükey ana, olayın geçtiği mekanı özetlerken, kendisiyle birlikte izleyiciyi de tanıklığa davet eder; orada olmayanı görmek ise kendiliğinden ikiye katlar bu rolü. Böyle bir durumda, resimdeki suretin, biri aslına (tuval dışındaki somut mevcudiyet), diğeri temsili varlığına doğru olmak üzere iki yönlü hareket etmeye başladığını görürüz- resimde görünmeyen figürün (burada van Eyck'la beraber bir başka tanık) aynadaki yansıması, görünenin zahiri – yanılsamacı (illusorisch)- niteliğini azaltıp, dışarıda bizimle birlikte olduğu izlenimini güçlendirirken, suretin suretine çevirdiği görünmeyenle de bir kez daha pekiştirmektedir bunu; ayna, her şeyden önce yanılsamanın kırılmasına hizmet etmektedir böylelikle. Nitekim aynadan yansıyan van Eyck'ın orada hazır bulunduğu yazı diliyle- Johannes de Eyck fuit hic- tekrarlanıp ayrıca vurgulanması bu sanıyı (sözde namevcut olanın yalanlanarak, fiili mevcudiyetin kanıtlanması) doğrulamaktadır. Kısacası, herhangi bir nesne olmaktan çıkan o ayna, gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi altüst ederek her şeye damgasını vurmaktadır-aynen Hart Nibbrig'in işaret ettiği gibi: "Ayna, görüntüyü bozma ve düzeltmenin yanı sıra hem küçültüp hem genişletir, resimsel mekana kah ruhani (kutsal) kah özdeksel kılar..." Örneğin, kadının açık eli sağ elle tutmayı öngören (dextrarum junctio) örf ve adeti çiğneyerek öbür eliyle tutma, aynada düzeltilmiştir. Yine Nibbrig'in verdiği bilgiye göre resmin ortasında yer alan ayna, tavandaki kirişler ile zemindeki kalasların kaçış hattıyla oluşturulmuş perspektifin dışında kaldığından, bu yolla da kutsal bir anlam kazanmaktadır.Öte yandan, her yaratığın bir dışbükey ayna olduğu ve ne denli düz olursa Tanrı'yı o kadar doğru yansıttığı düşüncesini dikkate aldığımızda Van Eyck'ın aynasındaki bükülme derecesinin dünyevi olana ilişkin önemli bir ipucu oluşturduğunu görürüz. Bütün bunlar söz konusu resmi (ayna) çözümlerken, her adımda bir kez daha şu gerçeğin ortaya çıktığını gösterir bize: Resimde dışbükey ayna, içinde yer aldığı bağlama göre, özetlediğini büyülterek aradan çekildiği ölçüde varlığını

pekiştirmektedir- sıradan ayrıntıları anlamlandıran, sonuçta onların toplamı olmuştur artık. Her parçanın ait olduğu bütünün temsili etkisi- “*in omnibus partibus relucet totum*” (Nikolaus von Cues) -, yüzyılımızda en çarpıcı örneklerinden birini M. C. Escher’in ayna-küre’lerinde bulur; bu kürelerden yansıyan görüntü, başlıbaşına bir illüzyon şölenine dönüşmüştür neredeyse. İki farklı dünyanın (gerçek ve yarılsama, ya da yarılsama ile yarılsamanın yarılsaması) aynı zaman ve yerde tecessümü, tam yirmi yıl boyunca meşgul etmiştir Escher’i. Bruno Ernst ise son tahlilde ütopyayla eş anlama gelen bu olguyu ifade edebilmek için yeni bir kavram bulmak zorunda kalmıştır ister istemez: Eşyerli/lik... (Ergüven, 1998:69).

Şimdi bir başka eseri Ayrıntı-Bütün bağlamında incelemeye çalışacağız. Holbein’in 1533 tarihli, “Elçiler” olarak tanınan, yüzyılı aşkın süredir asılı duran muhteşem tablosu, en iyi bilinen tablolar arasındadır. Aynı zamanda, bugün birçoğu bilinmeyen objelerin yerleştirme düzeni ve deforme edilmiş kafatasıyla da en çok merak uyandıranlar arasındadır.

Foister bu konuda ki görüşünde; Ulusal Galeri eski bekçilerinden Ralph Wornum, bu gizemli objeyi; “ bazı balık kemikleri gibi” diye tarif etmektedir. Resmin solunda, 1533 yılında İngiltere Fransız elçisi Jean de Dinteville, pembe saten ve siyah kadifeyle harmanlanmış elbisesi, üstünde vaşak kürküyle göz kamaştırıcı bir biçimde ayakta durur. Sağ tarafta ise, onu aynı yılın baharında İngiltere’de ziyaret eden, Lavaur piskoposu Georges de Selve var. Ruhban sınıfı üyesi, her ne kadar giydiği elbise iri deseniyle lüks ve oldukça pahalı görünse de, Şam işi uzun, kahverengi elbisesiyle daha ağırbaşlı bir ifadededir. Dinteville’in elindeki kabartmalı hançer dekorasyonu bize 29 unda olduğunu, Selve’nin kolunun altındaki kitap da, onun 25 inde olduğunu söylemektedir. İki adam arasında, raflar çeşitli objelerle doludur; yeryüzü ve cennet küresi, diğer astronomik araçlar, kitaplar ve müzikal

enstrümanlar. Arkada, sol üst köşede çok belli olmayacak şekilde asılmış bir İsa'lı çarmıh bulunan, yeşil, Şam işi perde. Her iki adam da ayrıntılı bir tasarıma sahip, renkli mermerlerle işlenmiş bir kaldırım üstünde durmaktadırlar. Aralarında da, köşegensel ön planda, grimsi, çarpık kuru kafatası. Sol alt köşede ise, yerde, Latince imzası; "İoannes Holbein pingebat" ve tarih bulunmaktadır-1533 (Foister, Roy, Wyld, 1997:11).

Bu alışılmadık derecede ayrıntılı bir portre ve burada, sanatçı, yaratıcılığını ilan ediyor. Bu, sanatçı tarafından kullanılmış eksiksiz ve belirgin bir şekilde yerleştirilmiş imzalardan birisidir. Aynı zamanda Holbein tarafından üretilmiş, geriye kalan, en geniş pano boyamalarından birisi, bir başyapıttır. Tabloda, üzerinde çok sayıda değişik türde nesnenin dizildiği, arada uzunlamasına yer alan nesne, iki raflı bir mobilyanın parçasıdır. Üst rafta, gök küre ve güneş zaman ölçümü, yükseklik ölçümü ve tüm gök cisimlerinin konumlarını belirlemek için kullanılan aletler bulunmaktadır. Bunlar, soldan sağa; silindir- güneş saati, iki kadran, üzerinde küçük kadranı olan bir gösterge, çok düzlemlili güneş saati ve rasat aleti. Tüm bunlar, üst rafa serilmiş, parlak desenli, oryantal bir halı üzerinde gösterilmişlerdir. Alt rafta ise, yer küre, bir pergel, gönye, bir aritmetik kitabı, teli kopmuş bir ud, flüt ve bir alman ilahi kitabı bulunmaktadır. Yerde, alt rafın altında, udun kılıfı yer almaktadır.



Resim 15: Hans Holbein, Elçiler, 1533, Tuval Üzerine Yağlıboya,
207 × 209.5 cm

Bu nesneler acaba Jean de Dinteville ve Georges de Selve'nin sahip olduğu ve tasvir edilmelerini istediği şeyler miydi? Raflar üzerinde nesnelerin teşhiri, 16. yüzyılda zenginliği teşhir etmenin yaygın bir yöntemiydi.

Holbein'in tablosunda iki nesne mülkiyetin doğrudan anlatımından daha fazlasının amaçlandığını düşündürmektedir. Öncelikle, alt raftaki yer kürede, diğer benzer kürelerde bulunmadığı şekilde, Fransa tasvir merkezi olarak ayarlanmış. Jean de Dinteville'in malikânesinin, Polisy'nin adını okuyabiliyoruz. İkinci olarak, ud teli kopuk olduğu için çalınamaz halde. Kopmuş bir tel diğer düzgün ve gergin tellerin üzerine doğru boyanmış.

Alt raftaki nesneler aritmetik kitabı, geometrik hesaplarda kullanılan araçlar, bir dizi müzik enstrümanı ve ilahi kitabıyken, üst raftaki nesneler gök cisimleriyle, astronomiyle ilişkilendirilebilir. Bu nedenle, nesnelerin seçimi ve yerleştirme biçimi, 'Trivium' ve 'Quadrivium' olarak adlandırılan bilimsel disiplinlerden ikisinin, çağdaş öğrenme yollarını temsil etmektedir. Geometri, aritmetik, astronomi, müzik ve resimdeki tüm nesnelerin her biri bir diğer kategoriyle ilişkilendirilebilir.



Resim 16: Elçiler Tablosundan Ayrıntılar

Elçilerin, Trivium'un vasıflarını temsil ettiği öne sürülmüştür; gramer, retorik ve diyalektik. Resmin içinde henüz bunun amaçlandığına dair bir ipucu olmamasına ve iki figürle bu anlamın ilişkilendirilememesine rağmen. Belki de tüm nesnelerin Quadrivium'un kategorilerinin içine girmesi tamamen şans eseridir.

Üst raftaki gök cisimleriyle diğer nesneleri karşılaştırınca dengeğin eşit olmadığı kesindir. Dahası, bazılarının astronomiden daha çok zaman

kaydetme özelliği vardır, ayrıca dünyanın hareketlerini gösteren küre ve olağan, simgesel astronom refakati yoktur. Bu, Holbein'in, Erasmus'un hicivlerinin bir kopyasına eklediği sıra dışı çizimlerdeki astronomdur. Elçiler, ilahi ve dünyevi şeyleri birbirinden ayırmaktan fazlasına sahip gibi görünmektedir. Nesnelerin seçimi diğer faktörler tarafından da açıkça etkilenmiştir; ud, sadece müziği temsil etmez ama kırık sapını incelememiz için bize gösterir, diğer taraftan ilahi kitabı bir müzik kitabı değildir fakat lüteryendir.

Üst rafın sol uzağında, pirinçten koçbaşlarıyla desteklenmiş bir gök küre bulunur. Gök cisimleri, adlarını aldıkları, mitolojik varlıklar şeklinde betimlenmiş takımyıldızlarıyla tasvir edilmiştir; Herkül, kanatlı at Pegasus, Lir Kuşu, yanı sıra Samanyolu gibi...

Küreyi doğru enleme çevirmek gereklidir, aksi takdirde yıldızların konumlarını doğru bir şekilde söylemek, hatta bazılarını görmek mümkün değildir. Her nasılsa, kürenin çevrildiği enlem burada yanlıştır. Londra için 51 derece doğruyken, burada, uzak güney, İtalya ya da İspanya'nın enlemleri; 42 yahut 43 derece gösterilmektedir. Belki de Holbein'in çizimi, güncel bir küre yerine bu ayarda bir gravüre dayanıyordu.

Alt rafta duran pergel, doğru açıların ölçümü ve aralarındaki mesafeyi ölçmeye yarayan bir alettir. Pergellerin 16. yüzyılda sembolik anlamları olabilir: Fransa'da pergelin iyi yönetim anlamına geldiği bilinmektedir ve genç kral I. Francis için yapılmış bir kitapta bu şekilde kullanılmıştır.

Alt rafın ön tarafında Peter Apian'ın 1527'de yayımlanmış, çoğu kişi tarafından hesap yapmakta kullanılan aritmetik kitabı bulunmaktadır. Fakat bu kitabın en önemli özelliği 'Dividirt' Bölme (yaşam ile ölümü ayıran çizgi) kelimesiyle başlayan, açık olan sayfasıdır.

Foister'a göre; aynı raftaki diğer kitap ise Lüteryen ilahi kitabıdır. Sayfa numaraları orijinal versiyonuyla örtüşmediğinden birkaç sayfa kaldırılmış gibidir. Bu da Holbein'ın bilinmeyen ya da hatalı bir basımı kopya ettiğini aklı getirir. Dahası, bu kitabın rastgele seçilmediği gözükmektedir. Her ne kadar Holbein reforme edilmiş kilisede Protestan hizmetlerine katılmış, İngiltere'deki çok sayıda Protestan yayını için tasarım yapmış olsa da, ne Dinteville ne de Selve Protestanlığa dönmüş değildir (Foister, Roy, Wyld, 1997:40).

İki elçinin de yaşadığı dönemde en büyük sorunlardan biri olan ve dönemin tüm siyasilerini ve elçilerini yakından ilgilendiren Hristiyan dünyasındaki uyuşmazlık yüzünden, Almanca Lüteryen bir metin, son derece tartışmalı bir kitap, tablodakilerin isteği doğrultusunda resme dâhil edilmiş olabilir. Ruhban sınıfı üyesi olan ve kitaptan tarafta duran Georges de Selve'nin konumundan ötürü kitabın tabloya konulmasını istemiş olması da muhtemeldir.

Alt rafta ek olarak müzik enstrümanları bulunmaktadır. Enstrümanlar uyumun ve evrendeki kürelerin hareketlerinden tasavvur edilen göksel uyumun ortak simgesidir (Foister, Roy, Wyld, 1997:42).

Uyum eksikliği dünyevi bir çatışmanın benzetmesidir. Bu kitap, ilahi kitabı ve etraflarındaki diğer enstrümanlar, 1553'te Dinteville ve arkadaşı de Selve'nin ilgilenmiş olabileceği konularda, kendilerini bölünme, uyumsuzluk ve tam zıtları birlik, uyum ve uzlaşma yorumlarına açık bırakmaktadırlar. Jean de Dinteville ve Georges de Selve'nin ayakları altında, "Cosmati" olarak bilinen, 13. yüzyıldan sonra İtalyan mermer ustaları tarafından yapılan bir mozaik türüne benzer, enfes bir kaldırım vardır. Bu kaldırım aynı zamanda İngiltere'de, 1533'te Anne Boleyn'in taçlandırıldığı Westminster Abbey

kilisesi zeminine benzemektedir. Bu kilisenin zemini 1268'de tamamlanmıştır ve kendi sembolizmini yansıtmaktadır. Dairesel desenlerinin kozmosu temsil ettiği düşünülür.

Foister'a göre; tablodaki tüm nesnelerin düzenlemesi eser sahibi ve eşya sahipleri için özel anlamlar taşıyor gibi görünüyor. Fakat tüm bu anlamlar resmin iki egemen köşegenini işaretleyen iki nesne ile birlikte dikkate alınmalıdır; ölümü temsil eden yerde ön plandaki çarpık kafatası ve resmin sol üst köşesine doğru bir açıyla yerleştirilmiş, kurtuluş ve sonsuz yaşam vaadi; İsa'lı bir haç (Foister, Roy, Wyld, 1997:43).

Hristiyanlık kısa dünyevi hayattan sonra sonsuz hayatın varlığını kabul ettiğinden, dini tablolarda sıklıkla ölümün simgesi olarak kuru kafa görmek şaşırtıcı değildir.

16. ve özellikle 17. yüzyılda yapılan tablolarda, Elçiler'deki gibi, kitaplar ve müzikal enstrümanları sık sık kuru kafalarla, kum saatleri ve sönmüş mumlarla resmedilirdi. Bu, 17. yüzyılda alman ressamı arasında ortak bir tarz haline gelmeye başladı, fakat daha önceki yıllarda kuru kafalar dini resim ve portrelerin anlamlandırılması ve tamamlanması için kullanılırdı (Foister, Roy, Wyld, 1997: 44).

Aynı zamanda kuru kafalar, 16. yüzyılda bazen rozet ya da diğer ürpertici mücevher şekilleri olarak da kullanılırdı. Örneğin, Jean de Dinteville de ufak kuru kafalı rozeti bulunan bir şapka takmaktadır. Bu bazen farz edildiği gibi simgesel de olmayabilir.

Elçiler tablosunda, rafta dizili duran nesnelerin anlamları ve önemleri ne olursa olsun, anlamı ancak ölüm olabilecek kuru kafayla gölgelendikleri

kesindir. Peki, bu oldukça ayrıntılı, ana teması ölüm olan iç mekân resminde, ancak belirli bir noktadan bakıldığında fark edilebilen, anamorfik bir kuru kafanın bulunmasının sebebi nedir?

John Berger bu fizikötesi nesnenin resme konulmasıyla ilgili şöyle söylemektedir; Holbein'ın Elçiler adlı yapıtının önünde gizemli, yan yatmış asimetrik bir şey vardır. Çok çarpıtılmış bir kafatasıdır bu; çarpıtıcı bir aynada yansıyan bir kafatası. Kafatasının resme nasıl girdiği, elçilerin bunu neden istediği konusunda çeşitli yorumlar vardır. Yorumların hepsi, bunun bir tür ölüm simgesi olduğu konusunda birleşir. Bizim savımız açısından önemli olan bu kafatasının resimdeki öbür şeylere göre (gerçek anlamda) bambaşka bir görüş açısından verilmiş olmasıdır. Kafatası da resmin geri kalanı gibi resimlenseydi, fizikötesi bir anlamı kalmazdı, o da öbürleri gibi nesne, ölü iskeletin bir parçası olurdu (Berger, 2002: 91).

Belki de Berger'in dediği gibi Holbein sadece fizikötesi bir görüntü yaratmak istemiş, sonraki kuşaklara göz kırpmıştır bu sayede. Belki de gözümüzün önünde duran ve hatta resimde izleyicisiyle en etkin biçimde iletişimde olan, ilk bakışta seçilemeyen ancak belirli bir açıdan bakıldığında netlik kazanan bu deforme edilmiş kurukafayla bakış açımızı değiştirmeyi hedeflemiştir.

2.2. SANATÇI ve ESER BAĞLAMINDA AYRINTI-BÜTÜN

Sanat tarihindeki akım ve sanatçılardan birçok örnek olabileceği gibi; en ilgili örnekler seçilmeye çalışılmıştır. Konu, belge, düzen, yerleştirme, yaratım süreci, plastik değerler, merkeze alınan, gizemi barındıran, çokluk ve birlik gibi bütünü oluşturan etmenlerin ayrıntı halindeki oluş ve durumlarına değinmeye çalışılacaktır. Ayrıntı-bütün ilkesi içerisinde sanatçının özgün

plastik çözümlmeleri ve kullandığı dil ile ilgili incelemelerle yapıtın özgün hale geliş süreci incelenmiştir. Sanatçının özgünlük arayışı çözümlenirken, yapıtlarındaki biçimsel ayrıntıların incelenerek elde edilmiş sonuçların belirgin ifadeyle anlatımı söz konusudur. Bu yolla sanatçının kimliğine dair ayrıntılarına ulaşılır. Yapıtın dili, ayrıntılarında gizlidir. Eseri oluştururken kullandığı boya, fırça vuruşu ve renk seçimi sanatçının üslubuyla ilgili, bize, bütünü oluşturan ayrıntıları verir. Bu ayrıntılar, sanatçıyı özgün kılan en büyük etmendir.

Amaç, sanatçının yapıtındaki ayrıntıyı vurgulayarak farklılığını ve özgünlüğünü ortaya çıkarmaktır. Sosyolojik teknik, estetik, ikonografik ve psikolojik incelemelerle eserlerin biçimsel ayrıntılarını ortaya koymak amaçlanmıştır.

Her yapıtın özgün olabilmesi bilinen bu gerçeğe dayanır. Bu yapıtları birbirinden ayıran yukarıda saydığımız özellikler, zaten mevcuttur. Bizim burada yapmaya çalıştığımız bu bileşenleri ortaya çıkararak sanatçıyı ve yapıtını anlayarak, sanatta etkin bir bakış açısı sağlamaktır. Eserleri özel kılan ve ayıran temel özelliklerden bir çoğu genelde şu iki başlık altında irdelenebilir : 'Biçimsel Ayrıntı' ve 'İçeriksel Ayrıntı'dır. Biçimsel ayrıntıyı ortaya koyan, plastik öğelerin ve ilkelerin incelenmesinde yatar. İçeriksel ayrıntı ise, bilinçli ya da tesadüfen oluşturulan zihinsel pratiklerin ve yapılmak istenen göndermelerin bir ürünü olarak ortaya çıkar.

Ayrıntı bütünün incelenmesindeki sebeplerden biri de, aynı konuyu işleyen eserlerdeki farklılığın belirginliğidir. Söz gelimi, figürü, portreyi, manzarayı veyahut belirlenmiş bir konuyu resmeden sanatçıların kendi dilleriyle yorumlamış oldukları eserlerinde bu fark belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır.

Örneğin, resmin temelini oluşturan desendeki çizimin ayrıntıları, sanatçının üslubunun aynasıdır.

Aydın'a göre; sanatın kaynağı ne olursa olsun sanat yapıtı insan elinden çıkmaktadır. Sanat yapıtını gerçekleştiren insan düşünebilen, hissedebilen, yorumlayabilen, yaratabilen, fizyolojik, biyolojik ve ruhsal özellikleriyle bireysel kimliğini ortaya koyabilen bir canlıdır (Aydın, 2006: 208).

Hakiki sanat eseri, bir tabiat eseri gibi bize daima sonsuz görünür: ona bakarız, onu duyarız, üzerimize tesir ettiririz; fakat onu tanımayız, mahiyetini, bize ettiği hizmeti kelimelerle ifade edemeyiz. Bunun için Laokoon hakkında söyleyeceğimiz şeyler, hiçbir zaman haddimizi aşarak, bu konuyu inceden inceye tahlil etmek olmayacaktır. Bu mükemmel sanat eseri hakkında her fırsatta çok şeyler yazılmıştır; kısa bir zaman içinde gene öyle bir şekilde teşhir edilmesini dileyelim ki, her sanatsever ona bakarak memnun olsun ve hakkında kendi tarzına göre konuşsun.

İnsan bir şaheser üzerinde konuşmak istedi mi, bütün sanat hakkında konuşmasına lüzum kalmaz; çünkü şaheser, bütün sanatı içine alır ve herkes, kudreti yettiği kadar umumi olanı hususi bir halden çıkarır. Bunun için burada önce umumi olandan bahsedelim:

Yüksek sanat eserlerinin hepsi, insan tahtını tasvir eder. Plastik sanatlar, bilhassa insan vücuduyla meşgul olur. Biz burada yalnız bundan bahsedeceğiz. Sanatın birçok merhaleleri vardır. Her merhalede mükemmel sanatkar görülebilir, fakat mükemmel sanat eseri, başka eserlerde teker teker bulunan vasıfların hepsini bir araya toplar.

Bildiğimiz en yüksek sanat eserleri bize şunları gösterir:

Canlı, yüksek organize edilmiş tabiatları. Burada her şeyden önce kısımları, ölçüleri, iç ve dış gayeleri, şekilleri ve umumiyetle hareketleri tanınan insan vücudunun bilgisi beklenir.

Karakterleri. Burada, parçaları şekil ve tesirle birbirinden ayıran bilgi beklenir. Vasıflar birbirlerinden ayrılır ve kendilerini ayrı ayrı gösterir. Bununla karakterler meydana gelir. Bir eser meydana getirildiği zaman nasıl parçaları önemli bir şekilde birbirleriyle münasebette ise, muhtelif sanat eserleri arasında da karakterlerle mühim münasebetler yaratılabilir. Konu:

Sükunette veya harekettedir. Bir eser yahut da eserin parçaları, ya kendi başına sükunet içinde çıplak varlıkları gösterilerek, yahut da hareketli, tesirli, ıstırap içinde, manalı bir şekilde tasvir edilebilir.

İdeal. Buraya varabilmek için konuyu etrafıyla görebilmek, tasvir edilecek en yüksek anı bulabilmek, ve onu sınırlı gerçeğin içinden çıkarıp yükseltebilmek, ona ideal bir dünyada ölçü, sınır realite ve vekar verebilmek için sanatkârın derin, titiz ve sabırlı olması, aynı zamanda da yüksek bir anlayışı olması lâzımdır.

Cazibe. Konu ve konuyu tasvir ediş tarzı sanatın maddi kanunlarına, yani nizam, kavrayış, simetri, tenazur vesaireye tâbidir. Bunlarla o, ancak güzel yani cazip görünür.

Güzellik. Bundan başka münevver insanın, güzeli tasvir etmek veya yaratmak için her şeyi, hatta tezatları bile tâbi kılmasını bildiği ölçü ile meydana gelen manevi güzelliğe bağlıdır (Aydın, 2006: 210).

Yüksek sanat eserinden beklenen şeyleri böylece önden söyledikten sonra, bir sanat yapıtının bütününde bu grubun tamamına sahip olunması durumunda eser olarak kabul edilebileceğini belirtmek, bağlamsal açıdan anlamı yerine oturtmak olacaktır.

Bu sanat eseri bir anı tasvir etmesi bakımından çok mühimdir. Plastik sanatlara ait bir eserin, gerçekten gökyüzünde hareket etmesi gerekiyorsa, geçici bir an seçilmeli: ve bundan önce de bütünün hiç bir parçası, bu durumda bulunmuş olmamalı; hemen sonra da her parça bu durumu bırakmış olmalı. Bununla eser, milyonlarca seyirciye daima yeniden canlanır.

Fransız heykeltıraş Rodin ile ilgili bir anekdot çok ilginçtir. Rodin bir heykel yapıyor, öğrencilerine gösteriyor... Hocam elleri muhteşem! Şu ellere bakın, sanki Tanrı özenip de yaratmış! Bütün tepkiler böyle. Sinirlenen Rodin atölyedeki çekici alıp heykeli paramparça ediyor.

Demek ki eller bütünle uyumlu değil. Hiçbir parça bütünden önemli olamaz. Düşüncenin bu yüksek düzeyi olmadan, sırf doğuştan gelme yetenekle "Rodin" olunabilir miydi? (AKYOL, Taha; Düşünen Adam Heykeli, <http://www.kigem.com/content.asp?bodyID=3002>, 3 Ekim 2011).

"Ayrıntı-Bütün önemi" sanatçının eseri üzerinde yaratmış olduğu düşüncenin yüksek düzeylerinden biridir. Her yüksek bilim, teknoloji ve sanat ürününün ardında onu yaratan büyük bir felsefi ve zihni birikim mutlaka vardır.



Resim 17: Auguste Rodin, *Andromeda*, 1885,
Bronz Heykel, 26.4 x 32.1 x 19.4 cm

Gelin buradan yola çıkarak Athanadoros et Polydore, Laokoon ve Oğulları çalışmasına ayrıntıları kavramak adına göz atalım: Üç figürün duruşu, gayet hakimane bir aşama gösterir; sadece büyük oğlu, birbirine zıt istikamette dolanmıştır. Küçük oğlu ise birkaç defa dolanmış, hususiyle göğsü üzerinden sıkışmıştır. Sağ kolunun hareketiyle kendisine hava yaratmak ister vaziyette, sol kolu ile de yavaşça yılanın başını, vücuduna bir ikinci halka olmasına mani olmak için geri itmektedir. Yılan elinin altından kaçmak üzeredir. Fakat hiçbir şekilde ısırılmaz. Buna karşılık babası, kendisini ve çocuklarını, vücutlarını dolanmış olan yılanlardan kurtarmağa çalışmaktadır. İkinci yılanı sıkıştırır, bu da tahrik edilerek onu kalçasından ısırır.



Resim 18: Agésandros, Athanadoros et Polydore,
Laokoon ve Oğulları, M.Ö. Erken Birinci Yüzyıl, 8 '(2.4 m)

Babasının durumunu, vücudunu ve ayrı ayrı organlarının aldığı vaziyete göre açıklamak için, ısırılan yerin acısını, hareketinin başlıca sebebi olarak almak, tercih edilebilir. Yılan henüz ısırmamıştır; ısırarak üzeredir, hem de yumuşak olan kısmını, kalçasının üstünden, biraz arkasından. Yılanın restore edilmiş başının vaziyeti, ısırışı doğru dürüst vermiyor. Ne nimet ki, her iki çene kemiklerinin bakiyeleri heykelin arka kısmında muhafaza edilmiştir. Son derece mühim olan bu yerler bari şimdiki tamirlerle kaybolmasa! Yılan bedbaht adamın öyle bir yerinden ısıyor ki, oradan insan en ufak bir tahrike karşı bile son derece hassastır; acı ile meydana gelen bu hareketi, bu noktada azıcık bir gıcıkalanma ile de meydana gelebilir. Vücut aksi istikamete, adeta kaçır vaziyette eğiktir. Karın içeri çekilmiş, omuzlar inik, göğüs öne doğru çıkık, baş ısırılan tarafa düşmüş, bağlı ayaklarında ve kıvrılmış kollarında, bundan önceki duruşun alâmetleri görüldüğünden, belki de başka hiçbir suretle mümkün olmayan gayret edişin ve kaçışın,

çabalamanın ve ıstırabın, kuvvet buluşun ve gevşekliğin bir aradaki tesiri yaratıyor. Burada sanatkârın hakimliğine, hususiyle yılanı başka bir yerinden ısırtmak istendi mi, hayretler içinde kalınıyor: yılan Laokoon'u başka bir yerinden ısırса bütün hareketler değişecektir. Bu ısırışа göre daha uygun bir hareket düşünölememektedir. O halde hüküm şudur: sanatkar burada maddi bir acıyı tasvir etmekte ve bunun sebebini de göstermektedir. Yılanın ısırıldığı yer, bütün uzuvların hareketini tayin ediyor: alt kısmın kaçmak isteyişini, karnın içeri çekilişini, göğsün öne doğru fırlayışını, omuzlarının inişini, başının eğilişini, hatta yüzünün bütün hatlarını, ıstıraplı, beklenmedik acıyla vuku bulmuş gibi görünüyor.

Goethe'ye göre; insanın tabiatındaki birliği ayırmak, bu adamın muhteşem yapılışında aynı zamanda tesir ettiğini inkar etmek istiyor değilim. Büyük bir tabiatın gayretini, ıstırabını anlıyorum. Korku, dehşet, ürkme ve baba muhabbeti, bende de bu damarlar sayesinde harekete geliyor: alnında kırışıklıklar yaratmak üzere yükseldiği görülüyor. Burada maddi acı ile birlikte manevi ıstırabın da yüksek bir merhalede tasvir edilmiş olduğunu teslim ederim. Ancak sanat eserinin üzerimizde bıraktığı tesiri, hemencecik esere atfetmemeliyiz. Hususiyle yılanın dişleri vücudu henüz yakaladığı bir anda, hemen zehirin tesiri, güzel, cevval, sağlam ve yarayı henüz alan bir vücutta, bir ölüm savaşıması görmemeliyiz. Burada plastik sanat için çok mühim olan bir noktaya işaret etmeme müsaade ediniz: tasvir edilebilecek en yüksek patetik ifade, bir durumdan öteki duruma geçit üzerindedir. Mesela canlı bir çocuk, bütün hayat enerjisi ve hevesiyle koşuyor, atılıyor, hayran kalıyor; fakat sonra hiç beklemediği bir anda, arkadaşından bir darbe yiyor, yahut da maddi manevi inciniyor. Bu yeni his, bir elektrik cereyanı gibi bütün uzuvlarına geçer; bu ani geçiş de en yüksek manada patetiktir; tecrübe edilmeden de hakkında bir fikir edinilemeyen birbirine zıt iki histir. Burada hisli bir insanın olduğu kadar hisleri zayıf bir insanın da rolü büyüktür. Böyle

bir geçişten sonra, önceki durumdan kuvvetli bir iz kalırsa, plastik sanat için cehdi ve ıstırabı bir anda birleştiren Laokoon da olduğu gibi, en mükemmel konu meydana gelir. Kahraman bu manada kavradıktan sonra, mnasebetlerimize, eserin bütün kısımlarının merhalelerine ve tezatlarına serbest ve emin bir gözle bakabiliriz. Seçilmiş olan konu, tasavvur edilebilen en müsait konudur. İnsanların tehlikeli hayvanlarla savaşması, hem de kitle yahut da kuvvet olarak değil, paylaşılmış kuvvetler olarak tesir ediyor; hayvan, bir taraftan saldırmıyor, toplu bir mukavemet istemiyor uzun uzvıyla  insanı, az veya çok, pek incitmeden muvazenede tutmaya muktedir oluyor. Takatlerini kıran bu vasıta, bu büyük hareket sırasında, hepsinin üzerine belirli bir sknet ve beraberlik yayılıyor. Yılanların tesirleri merhale merhale verilmiştir. Biri sadece dolanıyor, ötekisi tahrik ediliyor ve hısmını ısıyor.  insan da aynıyle, son derece hakimane seçilmiştir. Kuvvetli iri yapılı bir adam fakat en büyük enerjisi olduğu yılları aşmış, artık acı ve ıstırapa karşı koyacak kudreti yoktur; yerine sağlam bir ge düşünülecek olursa bütün grup değerini kaybedecektir. Onunla l bakımından da yanında küçük tutulmuş olan iki erkek ocuk da ıstırap çekmektedir. Onlar da, acıya karşı hassastırlar. Küçüğü, baygın bir halde çabalamaktadır, korkmuştur. Fakat yılan onu henüz ısırmamıştır. Bütün gayretiyle uğraşmakta ve beyhude yere uğraşmaktadır. Onun uğraşması aksi tesir yapar. Yılanı tahrik eder o da onu ısıtır. Büyük oğlu ise hafif dolanmıştır. O, ne sıkıntı ne de acı duymaktadır; ancak babasının böyle birdenbire ısırılmasından ve hareketinden korkmuştur. Yılanın kuyruğunu bir ayağından sıyırmaya çalışırken, bağırır. Böylece burada vakıa esnasında bir gören, bir şahit, acıyı paylaşan biri de olmuş oluyor; ve eser bütünlüğünü tamamlıyor (Goethe, 1996:58).

Resmin adı “Hofer ailesinden bir Kadın Portresi” olan bu resmin sanatçısı bilinmemektedir. Resim imzalanmamıştır ve portrenin sahibi kadın

da tanınmamaktadır. Ressamın Suabiyalı olduğu tahmin edilmekte ve kadının ise, resmin sol üstünde bulunan "Geborne Hoferin" yazısından Hofer Ailesine mensup olduğu anlaşılmaktadır. Kıyafetleri ve başlığından ise oldukça varlıklı bir aile olduğunu da anlaşıyor.



Resim 19: Bilinmeyen Sanatçı, Hofer Ailesinden Bir Kadının Portresi, 1470, Ağaç Panel Üzerine Yağlıboya, 53.7 x 40.8 cm



Resim 20: Hofer Ailesinden Bir Kadının Portresi Eser Ayrıntısı

Resme bakınca kadının başlığının üzerinde bir sinek fark ediyoruz. Sinek burada faniliği temsil etmektedir. Ve kadın elinde “beni unutma” çiçeği tutmaktadır. Bu sayede de ressamın kadının öldükten sonra hatırlanması için bu gibi semboller kullandığını düşünebiliriz. Her ne kadar, ressam sineği her bir bacağının gölgesini dahi çizerek olabildiğince gerçek bir görünüm verip, resmin üzerine konduğu intibasını uyandırarak izleyicinin kafasını karıştırırsa da... (Bilinmeyen Sanatçı, "Hofer ailesinden Bir Kadın Portresi", National Gallery Müzesi, 1470 (Erişim) <http://www.nationalgallery.org.uk> , 2 Ocak 2011).

Erken Rönesans boyunca artan sayıda Flaman ressam Kuzey İtalya'yı ziyaret etmiştir. Bu nedenle Venedik ve Flaman sanatçıları daima karşılıklı etkileşim içerisinde olmuşlardır. Crivelli'nin, resimlerinde gerçekçi ayrıntılar ve ağır bezemelere yer veren Vivarini ve Mantegna'dan etkilendiği sanılmaktadır. Resimlerinde ayrıntılar, süslü giysiler ve gotik bir ruh hakimdir. Çoğunlukla dinsel konulu resimler yapmıştır. Onun Meryem ve Çocuk İsa resimlerinde ayrıntıcı yaklaşımı ortaya çıkmaktadır. Meryem, alışıldık koyu

lacivert elbisesi içerisinde değil, üzeri motiflerle bezeli canlı kostümler içerisinde.



Resim 21: Carlo Crivelli, Meryem ve Çocuk İsa, 1480,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 36.5 x 23.5 cm

Resimdeki simgelerin anlamı şöyle anlatılmaktadır :

Saka Kuşu: Hristiyan sembolizminde saka kuşu, yediği devedikeni tohumu nedeniyle, İsa Mesih ve dikenli tacı ile ilişkilendirilir. Meryem ve Çocuk İsa resimlerinde görülen saka kuşu, Meryem ve İsa'nın, İsa'nın çarmıha gerileceğini önceden bilmesini temsil eder.



Resim 22: Meryem ve Çocuk İsa Eserinden Ayrıntılar

Bir örneği daha, (1505-1506) İtalyan Rönesans ressamı Raphael tarafından yapılan “Madonna der cardellino” ya da Saka kuşu ve Meryem tablosunda Yahya Peygamber İsa’ya geleceğinin bir uyarısı olarak saka kuşu sunar.

Barocci’nin Kutsal Aile’sinde de, Yahya Peygamber elindeki saka kuşunu aşağıda onunla ilgilenen bir kedinin erişemeyeceği yükseklikte tutar.

Cima da Conegliano’nun Meryem ve Çocuk tablosunda ise, İsa Çocuk’un elinde bir saka kuşu çırpınır. Bu aynı zamanda, süreklilik, dayanıklılık ve bereketin bir simgesidir. İsa’nın çilesini temsil ettiği için bu kuş, “kurtarıcı” bir kuş olarak kabul edilir ve günahı ve hastalığı temsil eden sinekle de beraber resmedilebilir.

Orta çağ dönemlerinde bu kuş bazıları tarafından vebayı önlemek için de kullanılmıştır. Elma ve sinek günah ve şeytanın simgesidir, kurtuluşun simgesi olan salatalık ve saka kuşunun tersidir. (Carlo Crivelli, "Meryem ve

Çocuk, Saka Kuşu", Metropolitan Müzesi, New York, 1480 ((Erişim) <http://www.metmuseum.org/>, 16 Şubat 2011).

Meryem'e Müjde, Crivelli'nin en önemli çalışması sayılır. Son derece detaylı bir şekilde işlenen mimari, resmi hakimiyeti altına almıştır. Venedik yakınındaki doğum yeri Ascoli şehri için yaptığı bu resmin sağ kısmında kapısı açık bir mekanın içerisinde Meryem, solda binalar arasında kalan sokak boşluğunda ise melek vardır. Meleğin yanında, Meryem'e Ascoli şehrinin maketini sunmakta olan şehrin kutsal azizi Emidius vardır. Alışılmış şekliyle Meryem'e müjdeyi iletir durumda olması gereken Melek, kompozisyonda Meryem'le arasında bulunan azizle konuşur gibidir. Meryem ve meleğin binanın duvarıyla ayrılmasıyla da sanki aralarındaki iletişim kopmuştur. Melek kompozisyonda bulunması gereken bir figür olarak, sanki resme katkısı önemsizmişçesine yerleştirilmiştir. Asıl müjde Meryem'e gökyüzünden bir ışın şeklinde inmektedir. Derin perspektif ve detaylı mimarinin yanı sıra, anlam açısından zengin, simgeler de izleyiciyi ana konudan uzaklaştırmaktadır.



Resim 23: Carlo Crivelli, Meryem'e Müjde, 1486,
Tuval zerine Yağlıboya, 207 x 147cm

Sanat Tarihçisi Daniel Arasse ise sanatçının detaycılığından şöyle bahseder; "1484'te Carlo Crivelli'nin çizdiği, Londra National Gallery de sergilenen Meryem'e Müjde'nin kenarındaki o elmayla o kabak(ya da salatalık) vardır. Aynı şey değil mi? Haklısınız: Tablonun n planında sanki birden ortaya çıkıveren kabak bir göz aldanması yaratır ve betimlediği haliyle, doğrudan sokağın kurgusal zeminine konmuş şekilde, varlığının mnasebetsizliği her şeyden önce perspektifin yapaylığını ve görsel marifetlerini ağığa vurur. Crivelli de, her şeye gücü yeten Tanrı insan geometrisiyle alay eder, panonun yüzeyinde, gökyüzünün derinliklerinden Meryem'in odasına dümdüz giren ve bu yolla panonun maddiyetinin

anımsatarak betimlenen uzamın kurgusal derinliğini yadsıyan o altın rengi ışın da bunu göstermektedir saldırganca. Cossa'nın salyangozuysa bir göz aldatmacası değildir, çünkü tablonun üstüne resmedilmiştir ve kendi uzamında birdenbire ortaya çıkmış gibi görünmez. Tabloya konan tüm o sinek resimlerine daha yakındır o. Ama Flaman kökenli o sinekler de göz aldanmasında kullanılırlar" (Arasse, 2009:39).

1493'te Dürer, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle ilk otoportresini yapmıştır. Bu, aynı zamanda Avrupa sanatında özgürce yapılmış ve bilinen en eski tarihli otoportredir. Bu otoportrede, dış görünümüne önem veren genç bir soyluyla karşı karşıya geliriz. Gri mantosunun altındaki kabarık pilili gömlek, kırmızı-menekşe rengi Dürer'in omuzlarına dökülen saçlarda, sonradan benimsediği abartılı bukleler henüz yoktur. Otoportrelerde elleri ve gözleri yapmak zordur ve Dürer'in de bu zorluğu burada yaşadığı bellidir. Biraz şişkin duran sol elinde çobanpüskülünü tutmaktadır; bu bitkinin hem Almanca karşılığının sadakat olması, hem de orta çağda bir afrodizyak olarak kabul görmesi bu otoportrenin, Dürer'in nişanlısına bir hediyesi olabileceği ihtimalini düşündürmektedir.



Resim 24: Albrecht Dürer, Eldivenli Otoportre, 1498,
Duralit Üzerine Yağlıboya, 52 x 41 cm

Aradan beş yıl geçer; Dürer, artık evlenmiş ve kendi atölyesini kurmuştur. Bu sıralarda yaptığı oto portresi hem fiziksel, hem ruhsal durumunu ortaya koymaktadır. Bu resminde Dürer, bir önceki oto portresine göre duygularını daha fazla kontrol altında tutar gibidir. Sol elinin parmakları, sağ elini, karar verme anındaki kişilerin kendinden emin tavrıyla kavramıştır ve istem dışı bir hareketin kendisini ele vermesini engellemek istemektedir. Figürün kompozisyon içine yerleştirilişi, İtalyan geleneğine uygun olarak piramidal bir şema göstermektedir. Piramidi oluşturan, baş, mantonun kumaşı ve önde bulunan kollardır. Figür resmi doldurmakta; hatta şapka, resmin üst kenarına değmektedir. Bu resminde Dürer, soylulara ait başlık ve giysiler içindedir: siyah bordürlü ceketinin altında beyaz, pilili, yakası işli bir gömlek vardır. Sol omzu üzerindeki açık kahverengi pelerin, boyun etrafındaki bükülmüş kordonla tutturulmuştur. Ayrıca deri bir eldiven giymiştir. Kendisini böyle

Tekrar oto portreye dönecek olursak; Dürer'in gözlerindeki hüznü ifade ve dimdik duruşuyla vurgulanan özgüveni arasında bir çelişki var gibidir. Ama yüz, öyle bir gerçekçilikle resmedilmiştir ki, Dürer'in arkadaşı Konrad Celtis, Dürer'in sadık köpeğinin, sahibinin yeni tamamlanmış bu oto portresini ilk görüşünde kuyruk sallayarak havladığını anlatmıştır.

Buraya kadar sözü edilen oto portreler, Dürer'in yapmayı planladıkları ve yaptıklarının hepsi değildir. 1511 ve öldüğü tarih olan 1527 arasında kendisini hasta bir adam olarak gösteren eskizi yapmıştır. Suluboya olarak yaptığı bu resmi, doktorun tavsiyesini istemek için yazdığı mektupla göndermiştir. Buna, geç orta çağ otobiyografilerinde önemli yer tutan hastalık tasvirlerinin resim sanatındaki örneği diyebiliriz. Resimdeki yazı şöyledir: sarı noktanın bulunduğu ve parmağımın işaret ettiği yer, ağrının olduğu yerdir. Rahatsızlığın, sindirim bozukluğu ile ilgili bir hastalık olması muhtemeldir ve günlüklerine yazdıkları da bunun paralelidir. Eğer Dürer'in görünümünü, diğer oto portreleriyle kıyaslarsak bunu en çok Kutsal Üçlüye Secde'deki portreye yakın buluruz (Dr. Topallı, Elvan; Türkiye'de Sanat, 20-27).

Ayrıntıya olan kabiliyeti son derece gelişmiş olan Dürer'in resimlerinde, küçük yaştan itibaren, kuyumcu babasının yanında yaptığı gümüş uçlu kalemle altın işlemesinin de etkisinden söz edilebilir. Bir diğer eserin yaratıcısına gelindiğinde Barok sanat akımının ilk büyük sanatçısı olarak kabul edilen Michelangelo Merisi Da Caravaggio görülür. Döneminin salgın hastalığı ailesini kaybetmesine neden olunca erken yaşında ressam Simone Peterzano'un yanında çıraklığa başlamıştır. Eğitimini, çağının pek çok sanatçısının izlediği yollardan geçerek tamamlamıştır genç Caravaggio.

Little'a göre; barok sanat, izleyicilerin duygularına yönelir, çoğu kez de duyguları yönlendirir. Sanat yapıtı ile izleyici arasındaki gerçek ve psikolojik uzaklığı en aza indirecek çeşitli teknikleri kullanır. En bilinen Barok duygular ister ruhani, ister dünyevi olsun merkezdeki güçlü bir nesneye doğru yapılan hareketle karakterize olan dönüşümü ya da gizliliği açığa vurmayı yansıtan duygulardır. Barok sanat doğrudan duygularımıza yönelmenin aracı olarak yüksek drama ve yoğun duygu anlarını yansıtır. Resme dramatik etki katmak için kullanılan tipik bir tekniktir. Örneğin, mum ışığıyla aydınlatılmış bir yüz, bakışımızı yakaladığı anda duygularımızı harekete geçirir. Pek çok Barok resimde ön planın eksikliği izleyiciye, betimlenen sahnenin tam yanında duruyor olduğunu izlenimini verir. Yine vurgu, bizimle resmin içeriği arasındaki duygusal köprü kuran tepkidedir. Başka örneklerde Barok sanat, dışlanma ve aşağılanma duygularını güçlendirmek için duygularımız tahrik eder. Bu, özellikle Barok mimarlık ve portre sanatı için geçerlidir. Toplumsal ya da dinsel bir güçle kurulan, aynı zamanda bu güce karşı boyun eğişimizi de vurgulayan bu duygusal birlik Barok sanatın politik mutlakiyet ve dinsel tutuculuğuna eşlik eden özüdür. Kendine özgü bir resim dili geliştiren Caravaggio, kısa bir süre sonra kendisine koruyuculuk yapan Kardinal del Monte'nin aracılığıyla, ilk önemli kamu siparişini almış ve Roma'daki S. Luigi dei Francesi Kilisesi'nin Contarelli Şapeli için üç büyük resim yapmakla görevlendirilmiştir. Piyasaya yönelik daha küçük boyutlu resimler yapmaya alışık olan Caravaggio için büyük boyutlarda çalışmak bazı zorluklar yaratmış olmalıdır (Little, 2008: 56).

Peccatori'ye göre; resimlerinde çeşitli düzeltmeler bulunmaktadır. İncil yazarlarından biri olan Aziz Matta resimde sıradan bir işçi ya da rençper görünümündeydi. Aziz Matta'nın hayatı ile ilgili konuları içeren bu resimlerden birisi olan Aziz Matta ve Melek de, azizin çok fazla halktan bir kişi olduğu yönünde şikayetler eksik olmamıştır: bacak bacak üstüne atmış

ve ayağı kaba bir şekilde halka doğru uzatılmış haliyle Aziz Matta'nın toplum kurallarına uymayan bir görünüm sergilediği düşünülmüştür. İncelikten yoksun melek figürü ise cahil birisine yol gösterircesine azizin elini zorla kitaba doğru bastırır gibiydi. Kilise ileri gelenleri Caravaggio'nun sıradan bir kişiyi yüceltirken gerçekte Aziz Matta'yı sokaklardan kurtaran İsa'ya öykündüğünü kavrayamamışlardı. Bu sebeple, Caravaggio dan resmi tekrar yapması istenmiştir. Aslında ilki kadar samimi olduğu söylenemese de ikinci resimdeki oluşum tamda kilisenin öngördüğü bir çalışma olmuştu. Eserlere kendinden bir şeyler katmayan taklitçi ressamı kınamak adına da verdiği eserler mevcuttur. Tanrısal ikonlar yerine gündelik yaşamdan vahşi, saldırgan unsurları işlemiştir. İnsanlara karanlık dünyayı göstermek isterken gerçeğin ta kendisini anlatmıştı Caravaggio (Peccatori, 2002: 60).



Resim 26: Caravaggio, *Aziz Matta ve Melek*, 1602,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 295 × 195 cm

20. yüzyıl sanat tarihçilerinden Maurizio Calvesi, Caravaggio'nun ikonografisinde geleneksel din anlayışından sapma eğilimi görür. Yılanlı Madonna da (Roma) Bakire Meryem, İsa figürüne göre daha küçüktür. Yılanın kafasına Bakire Meryem basarsa da, gerçekte başın ezilmesini sağlayan Meryem'in ayağının üstüne kuvvetle basan İsa'nın ayağıdır. Geleneğe göre Kilise'nin kusursuzluk simgesi sayılan Bakire Meryem'in yapması gereken bu eylemi Caravaggio İsa'ya mal etmiştir. Calvesi, Aziz Paulus'un Hristiyan Oluşu (Roma) adlı resimde de, bu sahnede yer alması gelenek haline gelmiş Tanrı figürünün bulunmayışını, Caravaggio'nun ışık anlayışının Giordano Bruno'nun Tanrı konusundaki görüşlerine benzemesine bağlar. Bruno'ya göre Tanrı hem doğada, hem insanın kendi içindedir. Sanatçının sadece tiyatral sahneyi verme becerisi, ışık ve gölge oyunları gibi teknik konulardan da fazlasına sahip olduğunu bu yaklaşımlarında hissetmekteyiz. Dini konuları ele alışındaki tarz da aslında dönemin sıra dışı bir yorumculuğu olarak nitelendirilmesi gerekmektedir...Caravaggio'nun resimlerinde gözlenen kararlı ve etkili anlatımın yanı sıra, sıradan kişiler arasından seçtiği modellerinin etten kemikten, bu dünyanın insanları oluşu zamanın kilise yetkilileri arasında tedirginlik yarattı. Resimleri "gerçekçi" olduğu gerekçesiyle kimi zaman kilise yetkililerince geri çevrildi.

Kilise yeni bir hikaye ile siparişini verir. "Kuşkucu Thomas." Orijinal adı "L'Incredulità di San Tommaso." Yapıt 107 x 146 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya olarak 1602 yılında resmedilmiştir. Eser şu anda Sanssoucci Park Postdam'da bulunuyor.

Kuşkucu Thomas; İsa'nın bilinen on iki havarisinden biridir. Yirmibir Aralık günü Aziz Thomas günüdür. Hristiyanlık aleminde üç temel özelliği ile bilinmektedir. Bunlar: Cesaret, kuşku ve inanç...İsa'nın yaralarına dokunana kadar inanmayacağı rivayettir. Tam da bu konu dahilinde sanatçının tüm

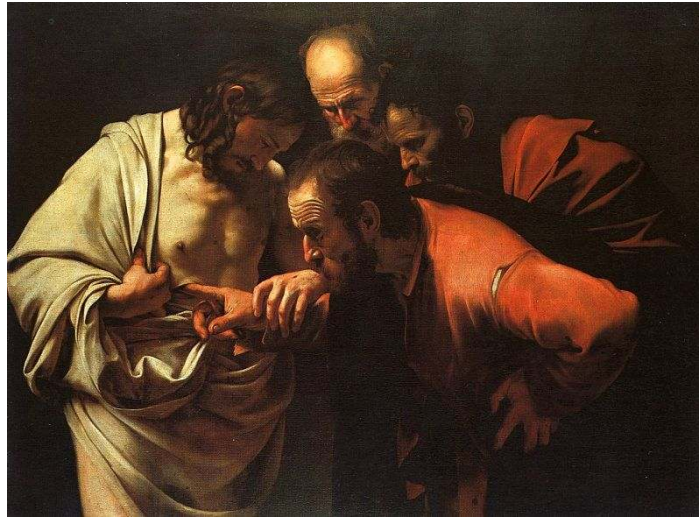
alışılmışlıktan ne kadar arınmış olduğunu inceleyelim. Üç havari, İsa'yı dikkatle izliyorlar. Güzel kıvrımlı giysilere bürünmüş ağır başlı havariler görmeye alışık inançlılar için bu tablonun saygısız, hatta hakaret edici olduğunu anlayabiliriz, çünkü aynı havarileri bu tabloda, kırışik alınları ve hava koşullarının yıprattığı yüzleri ile sıradan emekçiler olarak görüyorlardı. Ama Caravaggio'nun kendisinin de yanıtlayacağı gibi, gerçekten yaşlı emekçilerdir onlar, sıradan insanlardır.

Aziz Thomas, İsa ve iki havarisinin başları odak noktası olarak ele alınmıştır. Konu sadece bir yerde yoğunlaşmaktadır. Bu yoğunluğu ve bütünlüğü sağlamak için de bakışlar konuya doğru yöneltilmiştir. Havariler İsa'yı izlerken Aziz Thomas da alnını iyice kırıştırarak parmağını İsa'nın yarasına yönlendirmiştir. Bu şok edici gerçekçilikteki sahne, izleyeni hemen yakalayıp kuşatır (Beykan, 2004: 81).

Kuşkucu Thomas'ın uygunsuz davranışına gelince; İncil bu olayı şu şekilde aktarmaktadır; onikilerden biri, ikiz diye anılan Thomas, İsa geldiğinde onlarla birlikte değildi. Öbür öğrenciler ona, "Biz Rab'bi gördük!" dediler. Thomas ise "O'nun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izlerine parmağımla dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam" dedi. Sekiz gün sonra İsa'nın öğrencileri yine evdeydiler. Thomas da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, "Size esenlik olsun!" dedi. Sonra Thomas'a "Parmağını uzat" dedi. "ellerime bak, elini uzat, böğrüne koy. İmansız olma, imanlı ol!" Thomas O'na, "Rabbim ve Tanrım!" diye cevap verdi. İsa ona, "Beni gördüğün için mi iman ettin?" dedi. "Görmeden iman edenlere ne mutlu!" (İncil, 20: 27).

Bu yönelme temelde Thomas'ın hareketi gibi görünse de yanıltıcıdır. Aslı bu yanılsama gibi değildir. Caravaggio bir çok eserinde de gözler önüne serdiği

tipik bir bilekten kavrama ve yönlendirme hareketini gerçekleştirmiştir. İsa havarisini inancın görme yoluyla kazanamadığı etkiyi bu sefer tensel ve dokunsal boyutta vermeyi amaçlamıştır. İnancı oluşana değin parmağını bedenine gömer; artık bakmak hissetmenin önündedir. Kuşkunun dini inançlar da pek yeri yoktur ve bu bağlamda azizin yapmış olduğu hareket de aklın yorulması ve bu yorumdan bir fikir çıkarması bağlamında sorgulama mantığı gütmektedir. Belki de bu yaklaşım biçimi İsa'yı havarisine karşı hissi bir aleme yönelme mesajı vermektedir.



Resim 27: Caravaggio, Kuşkucu Thomas, 1602,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 107 × 146 cm

İkinci planda kumaş kıvrımlarında hareket yine bu bütünlükten faydalaniyor. Işık belirli koyuluklarla figürlerin üzerine dağılmaktadır. Üstteki havarinin yüzünde ışığı bariz bir şekilde sergilemektedir. Eserde formu belirleyen gölgedir, figürler tuval dışına çıkarılmış ve yarım resmedilmişlerdir. Tamamlanmamış kompozisyon loş ışıkta kaybolmuş uzuvlar mevcuttur.

Resimde derinlik ön-arka ilişkisi hissedilmektedir. Resimde arka plan düz bir satıhtan oluşmaktadır. Tablolarında çoğu kez yalın ve koyu renkler kullanarak, vurgulamak istediği olayı bir ışık demetiyle aydınlatmış, doğal olmayan bu ışıkla büyümlü ve etkileyici karşıtlıklar yaratmıştır. Renge dayalı bir hareketlilikten çok ışık oyunlarının düzlemi ifadesi söz konusudur.

Gombrich'e göre; Caravaggio'nun doğalcılığı (güzel ya da çirkin) doğayı aslına daima bağlı kalarak verme ereğindendir. Caravaggio'nun ışığı, vücuda zarafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı karşıtlıkta nerdeyse göz alır ve tüm sahneyi, çağdaşlarından pek azının değerlendirebildiği, ama sonraki sanatçıları kesinlikle etkileyen uzlaşmasız bir içtenlikle belirginleştirir. Resimdeki kuvvetli ışık- gölge karşıtlığı, figürlerin yoğun ifadeler içerisinde olduğu olayın doruk anına oldukça dramatik bir etki kazandırmaktadır. Caravaggio güçlü ışık-gölge kullanımı ve resimsel düzenlemeyi dramatik bir açıdan ele alışıyla barok sanatının en özgün sanatçısıdır. Caravaggio'nun resimde yarattığı devrimin temeli ışıktır. Işık onun resminin kurgusunda renk ve çizgi kadar belirleyici ve etkilidir. 20. yüzyıl sanat eleştirmenlerinden Robert Longhi, Caravaggio'nun ışığı kullanım biçimini Rönesans'ta perspektifin bulunuşuyla eşdeğer sayar. Kutsal kitabı defalarca okumuş ve orada söylenilenler üzerinde düşünmüştü kuşkusuz Caravaggio. Kendinden önce Giotto ve Dürer'in yaptığı gibi, kutsal olayları, sanki komşu evinde olmuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan biriydi. Eski kitap kahramanlarını daha gerçek ve elle tutulur biçimde göstermek için elinden geleni esirgemedi (Gombrich, 1997: 393).

XIII. Yüzyılın başlangıcında, ölü doğa resimleri, olgusal olduğu kadar, dolaysız bir hayranlığın ürünleri olarak dikkat çeker. Harlem'den Napoli'ye, Paris'ten Sevilla'ya, bu tür, bu stillerin ve özerklik arayışlarının işlevini

yansıtan bir görüşle yaygınlaşır. Strasbourg halkının, gezilerine tanıklık eden karmaşık ve çoğul etkilerden beslenir. Rhenanie’de Daniel Soreau’nun yanında çiraklık öğrenimi görür. Stoskopff, Paris’te ve 1629’da İtalya’yı ziyaret ederek 1640’da kesin olarak yerleştiği Strasbourg’da çalışmalarını yoğunlaştırır. Böylece kompozisyonları, Flaman ve Fransız sanatçıların ele aldıkları konulara yöneldikçe, Caravaggio’dan öğrendiklerinden kaynaklanan ışık karşıtlıklarını kullanarak, Almanlara özgü bir ağırbaşlılığı açığa vurmaya başlar. Hazırlanmış masalar, mutfak sahneleri, beş duyuya seslenen ve dört elemandan oluşan klasik konuları kendine mal ederek yeni konulara(yonga kutusu üzerine kurulmuş sazan balıkları, bardaklarla dolu sepetler) yönelir ya da hâlâ geçerliliğinin koruyan konulara döner zaman zaman. Hollanda’nın pahalı kitaplarından oluşan ciltler, Onun tuvaleri üzerinde, özenle yerleştirilmiş yerlerinde, kimi zaman içlerinde sayfalarda yazılı olanları dışa vurmak istercesine, yaprakları açık bırakılmış olarak gösterilirler. Bu kitapların sayfalarında Stoskopff, Callot ve Rembrandt gibi hayranlık uyandırmış sanatçıların gravürlerini şöyle bir gösteriverir. Ama Hollanda tablolarının dağının görüntülerine benzer resimler yaptığında, sayfalardaki satırları seçebilmenin boşluğunu açığa vuracak biçimde düzenler kompozisyonunu, kitapların ne tür kitaplar olduğunu yorumlama işini izleyiciye bırakmayı tercih eder.



Resim 28: Sebastien Stoskopff, *Bardak Sepeti*, 1644,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 62 cm

Bir “aqua vitae” , bir yaşam iksiri, ya da bu tür içkilerin yol açtığı unutkanlığı ve sarhoşluğu kınamak için “La grande vanité” adlı tablosunda olduğu gibi, alkol şişesini öne çıkarır. Simgesel nesnelerin kullanıldığı geleneksel resim repertuarına (kafatası, sönmüş mum, teli kırılmış lavta, bir günlük çiçekler) zaman zaman başvurmaktan geri kalmaz. Tabloların ustalıkla kompozisyonu, alegorik olanı çözmeye çağırır izleyiciyi. “La grande vanité” de ki karşı konulmaz çekicilik, en azından nesnelerin olağandışı görüntülerini yansıtmaya değil, sıkı bir düzenleme isteğine yöneliktir. Açık nota kâğıtları üzerine uzunlamasına konulmuş bir kutu, bir kafatası ve onun arkasına istiflenmiş birkaç kitap çizmekle, ne söylemek istiyordu bize ressam? Bu nesneler birikimi, gerçekte, ayrıntıları düzenleyen sanatçı elini ve boşlukları, hacimsel değerleri düzene sokan ressamın bakışını, dolayısıyla bu tür bir sunum düzenini açığa vurur.



Resim 29: Sebastien Stoskopff, *Büyük Boşluk*, 1641,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 125 x 165 cm

Le Foll'a göre; en sıradan mitolojik ve dinsel bir sahne için gerekli olabilecek anlamsal karşıtıllıklara boyun eğmeksizin, ölü doğa konulu bir tablo, resim açısından toprağa özgü deneyimsel bir söylence niteliği içerir. Sanatçı orada, sanatının zenginlik kaynağı üzerine, birtakım denemeler yapabilir artık; Işık-gölge dengesi, renklendirilmiş uyumlu biçimler, boya maddeleri üzerinde çalışmalar... Serginin kataloğunda, Michèle-Caroline Heck şöyle diyor: " Stoskopff'un ilgisi, resimlerinde, renk, malzeme ve ışık arasındaki ilişkiyi, daha açık biçimde çözümlemeye yönelik izlenimler yansıtır." Bu tür bir tercih, La Havre Müzesi'ndeki resimlerinde, açık belirtilerle çıkar karşımıza. Söz konusu iki tabloda, üzerinde iki lüks Venedik bardağının dikkat çektiği kalaylı tabaklar içerisindeki basit yiyecekler çevresinde yoğunlaştırır dikkatimizi Stoskopff. Sofra takımının basit elips çizgilerle, parlıtlı görünüşlerle, yiyeceklerin kavisli hatlarla vurgulandığı kompozisyon yalındır. Nesneler üzerinden Stoskopff'un fırçasından çıkan

parlak ışınlar, burada kapkacakları ve yiyecekleri karakterize eden bir farklılıkla yorumlanır. Somun ekmek, peynir dilimi, elma ve cevizler, tatlı su ıstakozu limon, hacimsel yapıları vurgulanmış, mat renklerle, çevreleri mor halkalarla çevrili olarak gösterilirler. Bu tür bir gösterim, o nesnelere bir ağırlık ve kütle etkisi katar. Buna karşılık yemekler ve bardaklar, tek tek ışık yansımalarıyla ortaya çıkarlar. Böylece, içine elma konulmuş olan madeni kaplar, gölgenin içinden, ışıklı lekelerle görünürler; ayaklı bardakların öne çıktığı ufacık renk damlaları gibidir bunlar. Siluetlerini, içlerindeki şarabın kehribar rengi açığa vurur. Gerçekten de Stoskopff, sanki olmazı olur duruma getirmekte, geçirgen, parıltılı görüntüler oluşturmakta, kâğıtları yarı saydam hale sokmaktadır bu resimlerinde. Kendilerini çevreleyen koyu bir karanlığın içinden, birden çıkıverir nesneler karşımıza. Nesnelerin görünüşleri, onların ne olduklarını kimi yerde belli etmezler, ama izleyici, onları zihinsel olarak algılamakta gecikmez. Bu saplantı, en önemli örneğini “Las corbeille des verres” adlı tabloda bulur. Bu tablodakine benzer bir konu, daha önce de işlenmişse, Stoskopff’un özgün yorumu, bu konuyu tekil nitelikli bir düzeye yükseltir. Tabloda yer alan sepet, XVII. yüzyılın ilk on yılı içinde, bu tür resimlerde işlenmiyor değildi, ancak bu sepetlerin içleri, genellikle çiçek ve meyve doluydu. Metal ayaklı bardaklar ve flütlerle, bitki ayrıntılarının bir arada gösterildiği bu tür resimlerin sürdürücüsü olarak Stoskopff, sepet içine kadehleri doldurarak, dağınıklığı düzene dönüştürür. Tekniğinin büyük bir ustası olarak da, bu ortak aksesuarı, gizemsel boyut içinde değişime uğratmaktan da geri kalmaz. Alacakaranlık içinde kadehlerin inceliğini, yağ ve boya pigmentlerinden oluşan matlık ve kütesellikle yansıtmayı nasıl becerebiliyordu Stoskopff? Bu kutsal konuyu, aynı anıtsallık ve onursallık düzeyine yükseltmiş olan “Corbeille des fruits” in ressamı Caravaggio gibi, Stoskopff da, sıradan bir konuyu, sanat yapıtı katına çıkarmakta, ustasıyla ortak bir etkinliği paylaşır. Masa üzerinde, sepetin altındaki kırık bardak, sanatçının çağdaşı Gryphius’un şu dizesini

yankılandırıyor gibidir: “Ölüm karşısında güçlü olmak, çözümlemes hiçbir şeyi: Bardaksın sen...” Ama bu ustalık gösterisi karşısında, izleyici, ozanın söylemek istediği şeyi acaba kavrayabiliyor mu? (Le Foll, 1997:54-59).

Vermeer, az sayıdaki resimlerinin çoğunda ev içini, iş yapmakta olan kadınları betimlemişti. O güne kadar kullanılmamış, değişik nesneleri kullanarak bir akımın öncülüğünü yapıyordu. Bunlar pencere, harita veya mektup gibi elemanlardı. Vermeer kuşağının ilgilendiği enteriyör resimleri, olayların ve yaşamın, adeta bir ahlak dersi verircesine kurgulandığı, tek perspektifli gün ışığının doğal etkileriyle bezenmiş yorumlarıydı. Vermeer, tüm bunları özgün anlatımında kullanmayı tercih ettiğinden, farklı bir yöntem geliştirmiştir. Özellikle mekan anlayışını, resmin bütünlüğü ve anlatımın derinleştirilmesi açısından önemli bularak araştırmış ve bu konuda çağdaşlarına öncülük etmiştir.

Vermeer, resminin ön plana yerleştirildiği nesnelerle, ki bunlar masa örtüsü, duvar halısı gibi çeşitli eşyalar olabilmekteydi, sahnelediği olayla izleyen arasında bir basamak oluşturarak, resmin mekanını daha belirginleştirmeyi amaçlıyordu. Böylece anlatmak istediğini ön planla, arka plan arasına yerleştirdiğinde; konu, daha etkileyici anlatılmış olacaktı. Bu arada figürlerin aşağıdan yukarıya doğru resimlenmesi, bulundukları zeminin yükselmesini gerektiriyordu. Bunlarla birlikte son olarak kullanılan duvarlar da olayı çerçevelemekteydi.



Resim 30: Jan Vermeer, *Yıldızbilimci*, 1668,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 45 cm

Bulut'a göre; *Yıldızbilimci* isimli resimde tüm bunları görmek mümkündür. İskemlesinin üzerinde hafifçe doğrularak, ışıklı pencerenin önünde duran küreyle ilgilenen yıldızbilimci, aslında kendisinin dışarıya açılma isteğini dile getirmektedir. Arkada fark edilen duvar, izleyenin dikkatini ışık içindeki küreye çekerek, bilimin Vermeer için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu arada yıldızbilimci, mavi giysisiyle, dinsel bir sembolizme bürünerek, bu dönemde de bilim adamlarının korunmaları gerekliliğini açıklıyordu (Bulut, 2003:84-85).

Bu resim, Vermeer'in araştırmacı tavrını, gözleme hayran olduğunu dile getirirken, bir yandan da astronomiye ve bilimsel gerçeklere bağlılığının göstergesiydi.



Resim 31: Antoine Watteau, *Müzik Partisi*, 1719,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 68.6 x 90.5 cm

Bu eserin yaratıcısı olan Antoine Watteau, güzelliğin geçici olduğunu vurguladığı resimlerinde, bu görüşüne zıt olan ışıltıyı, resmetmeyi uygun görmüştür. Geniş bir yüzey alanına sahip kompozisyon da figürlerin tam da bize yansıttığı durum *Müzik Partisi* anından bir perde sergiliyor olmalarıdır. Eser renkli zarif, ince bir süslemeyle, mutluluğu yansıtan bir betimleme anlayışını yansıtmaktadır. Bu resimler aynı zamanda da Fransız aristokrasisinin zevkinin yorumlanmasıydı. Ve bir yanda zevk, eğlence ve lüks yaşamın dimdik duruşu öte yanda ise köle ve hizmetçi yani alt avam tabakanın bir hayvandan daha sonra gelişi kadar itilmiş ayrıntısı betimlenmiştir.



Resim 32: François Boucher, *Venüs*, 1751,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 107 x 84.8 cm

Boucher, resimlerinde, gelenekselci, özgürlükçü, ya da süslemeci ve ifadeci kavramlarını sorgularcasına özgündü.

Yapıtta, daha çok duygusallığını dışa vurduğu görülür, eski disiplin anlayışından hiçbir alıntı yoktur. Daha çok kişiselliğini yansıttığı resimlerinde, insancılığa, alçakgönüllülüğe, haz düşkünlüğüne seslenmeyi uygun görüyordu. Çünkü, onun için güzellik ve hoşluk, yücelikten daha önemliydi. Burjuvaların dileklerini, onlara resimleri aracılığıyla ulaştıran Boucher bir yandan da dönemin diğer ünlü sanatçıları J.B.S Chardin ve Jean Baptiste Greuze gibi içtenlik ve zarafeti yeğlediğini kanıtlamıştır. Bulut bu dönemde içerikle sıkı bir bağ kurularak ulaşılan biçimsellikte, giderek ifadeci bir

yaklaşım görülmüştür, o'na göre; resimler, değişen düşünceleri gün gibi açıklamakta hiç de geri kalmamış; hatta gelişecek olanları bile önceden yansıtmışlardı. Çünkü ilgilenilen konular, dinsel ya da sarayla ilgili değil, tamamen günlük yaşamdandı. Böylece, on sekizinci yüzyılın sonunda, ilericiler; soylular ve sarayın isteklerinin tamamen dışında hareket ederek, yaşanacak olan devrimin haberini vermişlerdi (Bulut, 2003:86).

Yaşlılıkla bağlantılı olarak ele alınan fiziki çirkinlik, anlatımı ise, özellikle on sekizinci yüzyıl ressamlarınca, içeriği besleyen bir konu olmuştur. Çirkinlik, bu dönemdeki resimlerde ahlaki söylevlerdeki gibi, çıplaklıkla örtüşen bir kavram olarak yer bulmuştur. Ressamlar bu konuya ya çok dramatik ya da alaycı tavırlarıyla yaklaşmışlardır. Bu iki durumda da çirkinlik, bir mesaj vermektedir. İnsan vücudunun böylesine anlatımcı bir biçimde kullanılması, her dönemde ayrı bir betimleme aracı olmuştur.



Resim 33: Francisco De Goya, Yaşlılar, 1808,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 125 cm

19. yüzyıla gelindiğinde, hayat kadınlarını yaşlı ve süslü püslü halde betimleyen Francisco De Goya (1746-1828) İspanya’da yaşanan çirkinlikleri anlatmak üzere yola çıkmıştır. “*Yaşlılar*” isimli resimde, kabarık eteklerin, yüzlerdeki çirkinliğe, yılların yıprattığı göğüslere, ellere, çökük gözlere, yıpranmış saçlara olan karşıtlığı, tüm çirkinlikleri anlatmaktadır (Bulut,2003:17).

İnsanın doğasında var olan, içgüdülerin ve hırsların kaynaşmasıyla korkunç arzularına, isteklerine boyun eğen halini dışa vurma isteği, doğal olarak sanatçıyı bu konuya çeken duygulardır. Ona göre, insanlığın mutlu olmalarının altında diğerlerinin engellerle karşılaşmaları, kurbanlar yatmaktadır. Bu doymazlık ve umutsuzluk Dante ve Virgil’in Styx’i Geçiş adlı

resimde de vardır ve acı çeken ruhlar, çılgın dalgalarla savrulan gemide ifade bulmuştur. Tüm çabalara rağmen sandalın parçalanışı ise, insanlık trajedisinin yorumlanmasıdır.



Resim 34: Eugène Delacroix, *Dante ve Virgil'in Styx'i Geçiş*, 1822, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189 x 241.5 cm

Bu resim çözümü için René Huyghe şöyle der: "Delacroix, Dante'nin eserinde yer vermiş olduğu sembollerden uzak kalsaydı ve konuyu gerçek olayların yaşandığı biçimde ele alsaydı, yansıtmak istediklerine ulaşması imkansız olurdu". Avrupa resminin sergilediği gelişmeler, zaman zaman bazı görüşlerin ışığında değişim göstermiştir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekçi akımına tepki gösteren, bazı İngiliz ressamlar, yeni bir anlayışı Pre Raphaelite Kardeşliği'ni ortaya sürmüşlerdir. Çünkü o dönemdeki sanat okullarına ve akademilere göre, Raffaello örnek alınmalıydı. Onlara göre, Raffaello'dan öncesi ve sonrasının, herhangi bir şekilde resimlenmesi son derece gerekliydi. Dolayısıyla bu anlayışa endüstri

ile gelişen çirkinliğin karıştırılması yanlıştı. Sanat öncelikle duyguları yansıtan, duygu dolu bir anlatım olmalıydı (Bulut, 2003:94).



Resim 35: John Everett Millais, *Marangoz Dükkanı*, 1850,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 86,3 × 139,7 cm

Bulut bu eserle ilgili olarak; John Everett Millais'ın (1829-1896) yaptığı “*Marangoz Dükkanı*” isimli resim, ilk bakışta normal bir marangozhaneyi gösterirken, aslında Kutsal Aile’yi ele almaktadır. Ayrıntılara gizlenen bir çok sembol, İsa’nın çarmıha gerilmesini önceden haber vermektedir. Arkada görünen duvarın önünde yatay duran masa, haç oluştururken, çocuk İsa’nın tırnağını kesmiş, yaralı hali, daha sonra çekeceği acıları göstermektedir. Annesinin sevgi ve şefkatle yaklaşması, sağdaki figürün yarayı temizlemek üzere su getirmesi ya da merdivenin, haçın yüksekte kurulduğunu temsil etmesi hep aynı konunun ayrıntılarıdır. Pre Raphaelite Kardeşliği çirkinliklere, materyalizme ve gerçekliğe karşı direnmek istiyordu. Ancak toplumsal olayların sanatçıları derinden etkilemesi, böyle bir anlayışın uzun ve yaygın yaşamasına izin vermemişti (Bulut,2003:101).

Gerçekler dünyasının tüm izlenimleriyle ilgilenen Manet ise, her şeyden önce salt estetik arayışı için uğraş vermiş bir sanatçıdır. Onun amacı hiçbir şekilde bir şeyler sunma, söyleme değildir.

“*Olimpia*” Manet’nin 1865’de Paris Salon Sergisi’ne katıldığında bir çok eleştiriler almış bir resmidir. Oysa, ileride, çizgisel kurgusuyla modern sanatın belirli başyapıtlarından biri olarak değerlendirilebilecek olan *Olimpia*’nın, kuşkusuz, en önemli özelliği biçim ve anlam sorununu net bir şekilde açıklamış olmasıdır. *Olimpia* ismine ters bir görüntü sergiler bu resim çünkü buradaki kadın, sadece günlük hayattan bir alıntıdır. Kendinden emin, memnun bir pozla uzanmıştır. İzleyene aynı duygularını yaşatan birçok ayrıntı Manet’nin bilinçli seçimini yansıtmaktadır. Hizmetçinin çiçek tutuşu, ya da kedi, asla *Olimpia* gibi bir konuda kullanılmaması gerekenlerdir oysa. Manet tüm bu önyargılı bakışları kırmak istercesine daha birçok *Olimpialar* resmetmiştir. *Folies Bergère Barı* bunlardan biridir. Burada da barmenin sakince duruşunun ardında, servis yapma kararlılığı ve isteği hissedilir. Resmin tamamını aydınlatmakta olan ışık, her nesnenin kolayca fark edilmesini sağlar (Bulut, 2003:100).



Resim 36: Edouard Manet, *Folies Bergère Barı*, 1881,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 96 x 130 cm

İçen Asker adlı resminde de görülen parçalanma, yenilikçi tavrını sergilerken, bir yandan da umutsuzluğu ve acımasızlığı anlatmaktadır. Böylece hayatın her an kırılabilir derecede nazik bağlarını yorumlayan sanatçı, aynı zamanda da kaderi, şiddeti, kötülüğü, acıyı istemediğini vurgulamıştır. Pembe, yeşil ve transparan mavi kullanarak, yeşil ile nefes alırken, pembe ve mavinin bütünlüğünde düş dünyasında gezinmiştir. Bu içgüdüsel anlatımlarındaki hoş görünüm, üslup ve anlam ilişkisine açıklık ve canlılığın egemenliğini sunarlar.



Resim 37: Marc Chagall, *İçen Asker*, 1912,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 95 cm

Bulut'a göre; bu dönemde yaşayan kübizm, fütürizm, soyut gibi hareketler, sanki onu pek fazla etkilememiştir. Kasimir Malevich'in (1878-1935) resmin plastik yönündeki kaygılarını belirten konferansları, onun için pek önemli olmamıştır. Bu yılların Chagall'ın sürrealist düşünceleri için, daha verimli geçmesi ise ayrı bir gerçektir. (Chagall'ın bu dönemde öğrencilerine, "resim yapmadan önce rüyayı tanımak ve kaynaklarından faydalanmak" içerikli dersler verdiği bilinmektedir.) Chagall, eskisi gibi şiirsel anlatımlı yorumlarına geri dönmek üzere zaman geçirmek istememektedir. Böylece neşesini yeniden dışa vurduğu, resimlerinde çizgilerini hacimlerin içinde eriterek, renkleri coşturacak, kullandığı ince ve şeffaf renk katmanları, üslubunu iyice yumuşatacaktır. Sonuçta giderek, nazik bir mutluluk sesinin egemenliğinde, katı kesinlikten daha da uzaklaşacaktır. Ancak ırkının

geçirdiği tüm kötülükler, zulümler, özgürlüklerin kısıımı gibi acımasız olayların, onu, yeniden etkileyip yönlendirmesi adeta kaçınılmaz bir olay olarak yaşanmıştır (Bulut, 2003:108-109).

Sanat, işlevini kendi tanımlayan bir üretilerdir. Yani, bir tablonun işlevi herhalde bir halı veya mobilya parçasınıninki kadar kesin tanımlanabilir ve “a priori” değildir. Yani, bir iskemle olmadan da oturma eylemi vardır; fakat, bir tablonun karşılayacağı düşünsel ve duygusal, sosyal ve bireysel tanımlanması güç gereksinimler ancak o yapıyla kurulan iletişimden sonra biraz olsun anlaşılabilir. Başka bir deyişle, her sanat yapıtı kendi özgün işlevini kendisi tamamlar.

Topçuoğlu'na göre, fotoğrafçılığa iki türlü yaklaşımdan söz edilebilir: Birincisi, fotoğrafların “belgesel” niteliğini benimseyen, ortamın, yüzde yüz saydamlığını varsayan, bir fotoğrafta görülen şeyi sanki o şey gerçekten saydam bir pencerenin arkasında duruyormuşçasına algılayan anlayış. Fotoğrafı kullanarak görüntülerin araştırılması yoluyla büyük gerçeklere ulaşabileceği varsayımından yola çıkan tavır: araştırmacı gerçekçilik. İkincisi, daha romantik, sanatçının kendi özelliklerini yansıtmaya yönelik yaklaşımdır. Burada fotoğrafların konusu olan şeyler, yaptıkları çağrışımlar ve görsel özelliklerinden ötürü birtakım duygu ve düşüncelerin eşdeğeri olarak kullanılırlar. Fotoğraf onlar hakkında bilgi vermek için değildir. Onlar bir mesajın aktarılmasında aracıdırlar. Bu cins fotoğrafların yoruma açık oldukları ve üzerlerinde daha uzun düşünmek gerektiğini öne sürebilir (Topçuoğlu, 1992:24).

Özünde neyi seçeceğimize ilişkin bir etkinlik olarak algılama, yöneldiği görüntüyü düşünme ile sınırlar. Buna göre algının seçici etkinliği, her daim gizli bir karelemedir. Çerçeve baktığımız şeye sonradan eklenir burada; fotoğraf

ise önce çerçeveye alır. Ne var ki bu hassas ayırım giderek bambaşka bir mecraya sürükler fotoğrafı. Resim, algı bağlamında, doğrudan doğruya yaşantı içeriğinin odaklandığı şeyle hesaplaşıp, onu temsil etme yetkisine sahip olmasına karşın, fotoğraf bu imkandan yoksundur; algının odaklandığı görünüm, fotoğrafta sürekli yayılıp çevresiyle bütünleşme eğilimi içindedir. Fotoğrafçı eğer netlik ayarı ile oynamadan deklanşöre basmışsa, herhangi bir görüntüde kendi adına seçtiği izlenimi veren şey, uygulamada kısmen hayata geçer; dış dünyada hiçbir şey, yanında yahut yöresinde bulunan bir başka şeyi fiilen gölgelemez çünkü.

Giderer'e göre; yine de fotoğrafın, gözle görülemeyecek ayrıntıları görüntülemesini fotoğrafın resim karşısında üstünlüğü olarak bakmak yanlış olur. Çünkü resmin görünmeyeni göstermek gibi bir amacı olmamıştır, ancak gerçekçi resim yapılan dönemler bu duruma dâhil edilip edilmemesi bir soru işareti olarak görülmektedir (Giderer, 2005: 57).



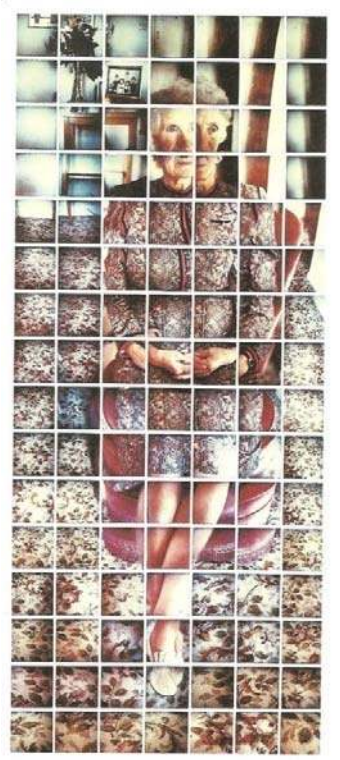
Resim 38: Théodore Géricault, *Epsom Derby*, 1821,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 × 122 cm

Yukarıdaki eserde dörtnala koşan atların ayaklarından hiçbirinin yere basmadığı ayrıntısı göze ilk başta çarpmamaktadır; fotoğraf makinesinin icadıyla koşan atın ayaklarından birisinin kesin olarak yere basışı, sonra ortaya çıkmış bir gerçektir. Ancak fotoğraf öncesi resim örneklerinde koşan atların dört ayağı da havadadır. Bu örneğe bakarak bu resimlerin öldüğünü, fotoğrafın bu resimlerin değersiz olduğunu ortaya çıkardığını söylemek elbette mümkün değildir. Fakat eser bu ayrıntıyla artık farklı okumalara gebe dir.

Ergüven'e göre; fotoğraf çerçevelediği görüntüyü bütüne yayarak, suretine talip olduğu nesneleri türdeş hale getirir; bu yüzden kamera ile sabitlenmiş görüntünün çerçevesi resimden çok daha somuttur-birinde görünür olanın mevcudiyeti (fiili varlığı) kare dışında da devam ederken, öbüründe her şey orası ile sınırlıdır; fotoğraf ayrıntıyı bütüne mal ederken, resim ayrıntıyı soğurarak dünyayı özetler; bu nedenle resmin dışına taşan olsa olsa malzemedir yalnızca; fotoğrafa inanır, resme ise görme umuduyla bakılır; bu da çoğunlukla fotoğrafı görmedikleri anlamına gelir sonuçta (Ergüven, 1998: 97).

Günümüzde sanatçılar fotoğrafı kullanarak daha önce sadece ressamlara özel sayılan yeni ve değişik etkiler elde ettiler. David Hockney (1937) fotoğraf makinesini kullanarak Picasso'nun 1912'de yaptığı "Keman ve Üzümler" gibi kübist resimleri andıran çoğaltılmış imgeleri oluşturdu. Sanatçının yaptığı annesinin portresi değişik açılardan çekilmiş bir mozaik düzenlemedir. Bu düzenleme karmaşa değil bir ilgi odağı oluşturan uyaran olmuştur. Ve fotoğrafta hareket unsurunu yakalamıştır sanatçı. Şu anda fotoğrafçı ve ressam arasındaki uzlaşma gelecek yıllarda daha da önem

kazanacaktır. 19. yüzyıl ressamaları fotoğraftan yararlanmışlardı fakat günümüzde orjinal ve ilginç çözümlerle karşımıza çıkmaktadır.



Resim 39: David Hockney, *Anne*, 1982,
Polaroid Kolaj, 142x59 cm



Resim 40: André Kertész, *Arkadaşlar*, 1917

Çakmakçı'nın bu konuyla ilgili saptamasında; birçok sanatçının yapıtlarında görülen, sırf görünenden çok bilinenin tekrar edilmesi biçiminde gelişmiş olan, görünen dünyanın resmini birebir yapma kaygıları, sanatçıların işini kolaylaştıracak yöntem ve yollar aramaya itmiştir. Böylece fotoğrafın keşfi; görüntülerin gerçeğe uygun biçimde, bir araç yardımıyla kolayca çizebilme kaygısının bir sonucudur (Çakmakçı, 2007: 21).

1917'de tarlada bir kuzuyla oynayan oğlan çocuğu. Fotoğraf çekildiğinin farkında. Hem mutlu hem de masum. Bu fotoğrafı hafızaya yerleştiren şey nedir? Niçin izleyicide başka hatıraları kışkırtıyor? Çoğu fotoğrafçının fark edebileceği gibi hatırlanası bir an değildir bu, çünkü oğlanın ifadesi ve hareketleri keyifli ve çok cana yakındır. Fotoğraftaki jestler ve ifadeler izole bir şekilde bakıldığında suskunlaşan bir imaj kalır. Ancak bu fotoğraftaki hareketlere izole edilmiş denemez. Onlar bir fikir barındırır ve o fikirle karşı karşıya dururlar. Kuzuda görülen hayvanın onu görür görmez bir kuzu olarak tanınmayı sağlayan, postunun yüzeyidir; oğlanın elini okşadığı ve hayvanla onu o şekilde oynamaya teşvik eden postu. Kuzunun postunun dokusuyla aynı anda da, çocuğun yuvarlandığı ve ince elbisesinin üstünde teninde hissettiği ekinler çeker dikkati ve onun fark edilmesi sonucuna bağlanır.

Söz konusu olayın içindeki fikir, Kertesz'in burada algılayıp yansıttığı fikir, temas duygusuyla ilgilidir. Çocuklukta her yer bu temas duygusuyla özellikle daha bir belirginleşir. Fotoğraf rahatlıkla anlaşılır berraktır, çünkü bir fikir aracılığıyla, parmak uçlarımıza ya da parmak uçlarımızla hissettiğimiz duyguların hafızamızdaki yerine hitap eder. Olay ile fikir, doğal ve etkin bir şekilde birbirlerine bağlıdır. Fotoğraf, diğer şeyleri dışta bırakarak onları bir çerçeveye alır. Tikel olan tümel olanla eşitlenmektedir burada (Berger, 2007: 117).

1922 tarihli bu tablo Venedik, Ca' Pesaro'daki Galleria d'Arte Moderna'dadır. Kandinsky'nin en bütünlüklü çalışmalarından biri olan Beyaz Zikzaklar, diyagonal bir kompozisyon sergiler ve biçimler dünyasını, izleyicinin gözleri önüne serer. Çizgi, geometrik bir değer olarak, Kandinsky'yi derinden etkilemiştir. Sanatçı yatay, dikey ve diyagonalin yanı sıra, serbest, kıvrık ve kesik çizgilere de kişilik kazandırmıştır. Ona göre çizgi, noktanın sahip olduğuengin dinginliğin hem gerginliğinin hem de yönünün aynı anda bozulmasından doğan bir üründür.

Kandinsky'ye göre; figüratif sanatlar, biçimlerin zenginliğine sahiptir. Bu zenginliği kullanmak ve biçimlerin, insanların gözünde anlam kazanmasını sağlamak sanatçıya kalmıştır. Soyut sanatın “anarşik” olduğu doğru değildir. Onun yerine, görüntünün sınırlarını aşarak “sistematiğ düzen ve kural” olarak nitelendirilebilecek soyuta inanmak gerekir. Ressam, her çizgide iç dünyayı yansıtır ve izleyiciden gelenekçi kalıpları kırmasını, doğadaki varlığının en üst boyutuna ulaşabilmesini ister (Peccatori, 2002:80).



Resim 41: Wassily Kandinsky, *Beyaz Zik Zaklar*, 1922,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 95 x 125 cm

Peccatori'ye göre; 1919 tarihli bu büyük kanvas Paris, Pompidou Centre'dadır. Kandinsky bu tabloyu "hareketli dönemin sona erişini belirleyen" çalışma diğer bir deyişle, biçimlerin karşılıklı ilişkisini irdelediği son tablo olarak görür. Kandinsky, soyutun, ruhsal ihtiyaçtan doğan biçimler arasındaki karşılıklı ilişkide yattığına inanır. Ayrıca 19. yüzyıl realizmi akademik geleneği nasıl sarstıysa, soyut sanatın da 20. yüzyılı aynı şekilde etkileyeceğinden emindir. Büyük ve dikdörtgen kanvas, Kandinsky'nin sanatsal dilini sayısız buluşla zenginleştirmesini sağlamıştır. Grafik öğelerin oluşturduğu küçük biçimler, kompozisyonun genelinde özerk bir duruş kazanmıştır (Peccatori, 2002:72).



Resim 42: Wassily Kandinsky, *Gri*, 1919,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 129 x 176 cm

Otto Dix savaşa karşı oluşunu, tıpkı Francis Bacon gibi savaşın cehennemi olarak tanımladığı resimleriyle göstermişti. Dix'in *Savaş* isimli resmi hem fiziksel hem de ahlaki çöküşü ifade eder. Kullandığı teknikle bütünleşen özgün anlatımı, aynı ritmi hatırlatan Goya'nın gravürlerinden farklıdır.



Resim 43: Otto Dix, Savaş, 1924, 35.4 x 47.47 cm

Dix, savaşın acımasız yapısının yorumunda, kesik kol ve bacakları kullanmamış, böyle anlatımsal ayrıntılara girmemişti. Ancak resmi, öyle bir kan kokuyordu ki, sanat eleştirmeni Julius Meier-Graefe onun için şöyle yazmıştı: “Bu uyarlamadaki vahşilik, topluma bir hakarettir; resim sadece kötü değil, gaddarca çizilmiş, detaylardan adeta haz duyulmuştur.” Dix’in yansıttığı acımasızlık, kuşkusuz o dönemde yaşayan her ressamın benliğine yerleşen bir duyguydu. Dolayısıyla sanatçıların hiçbir şekilde onaylamadıkları bu gelişmelerin resimlerine yansması kaçınılmazdı (Bulut,2003:107).

Kübizm’e geldiğimizde kolaj tekniğine benzer parça bütün ilişkisi sanat tarihindeki mozaik ve vitray çalışmalarıyla benzerlik oluşturmaktadır. Farklı büyüklükteki ya da aynı büyüklükte parçalarla oluşturulan bu çalışmalar, kolaj tekniğinin oluşturduğu temel üzerinden hareketle oluşturulmuştur.

Kübizmi daha ileri aşamalara götüren bir oyunsallıkla çalışan iki önemli ressam ise Pablo Picasso ve Georges Braque'dır. İki sanatçı bir dönem birlikte çalışmışlardır. İlk dönem yaptıkları işler analitik (çözümsel) kübizm olarak adlandırılır. Çözümsel kübist resimlerin konuları genellikle atölye içi nesnelerle oluşturulan (natürmort) ölü doğa işlerdir. Bu resimlerde Picasso ve Braque, nesneye bakmakla birlikte, bellekten imgesel çizimler yoluyla da kurgularını oluşturmuşlardır. Örneğin, kompozisyonlarında çoğunluk kullandıkları müzik enstrümanı bütün bir nesne olarak resme girmemekte, birkaç çizgisel imge ile çağrışım yapmakta; ayrıca nota işareti rakam ve yazı gibi elemanlar da müziğin resimdeki imgesel varlığını desteklemektedir. Nesnelerin yüzeyleri parçalara ayrılmış ve kopuktur; mekân ve nesne bir çağrışım olarak resimde kendilerini hissettirirler. Böylece analitik kübist resim, doğadan soyutlanmış elemanlarla düşünsel soyut bir yapı oluşturur. Bu yapı içinde doğal bir varlık olan nesne, niteliklerini yitirip salt görsel değil farklı duyumları da davet eden düşünsel soyut bir eleman haline dönüşür.



Resim 44: Pablo Picasso, *Still-Life with Chair Caning*, 1912,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 27 x 35 cm

Çağlayan'a göre; görsel sanatlar insanın kendisini ifade etmesi biçimlerinden biridir. Farklı gerçeklik algılarının varlığı, dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerini de sonsuz kılmaktadır. Bu algı ve ifade çeşitliliğini, eğitim süreçlerine de yansıtabilmeliyiz (Çağlayan, 2007: 118-119).

Kübizme ulaşıldığında betimleme kurallarının ve tematik yaklaşımının esnetilerek, onlardan uzak resim yapılabileceğine inanılmıştır. Ancak, bu dönemde çeşitli nesnelerin tekrar tekrar kullanılması; sadece görselliği sınırlamakla kalmamış; birçok tepki alınmasına sebep olmuştur. Bu, o gün de, içeriğe karşı olunmadığını belirtisidir.

Bu konuda Pablo Picasso, yenilikçi tavrı önemseyen görüşleriyle, ressamların yapmalarını istediklerini şöyle özetler: “sanatların objesi, mümkün olduğu kadar yoğun bir sezginin ifadesi haline gelmelidir. Bu da, doğadan alınmış olan biçimlerin temsil edilmesini gerektirir. Doğa, yalnızca biçimlerin kaynağıdır. Natüralizm, ya da soru getiren anlayış, önlenmelidir, bu yüzden sanatçıların ‘hayali biçimi’ ve ‘plastik miti’ tekrar bulmaları gerekir. Kuşkusuz, Picasso’nun açıklaması, plastik değerlerin tek başına yeterli olacağı anlamında değildir. Aksi taktirde “*Guernica*” da sanatçı, onca sembolü birlikte kullanmayı tercih etmeyebilirdi. Oysa “*Guernica*”, savaşın, acıların, kaosun keskin köşeli şekillerle, ışık ve gölgenin anlatımsal boyutuyla bir patlama görüntüsündeki resmidir (Bulut, 2003: 13).



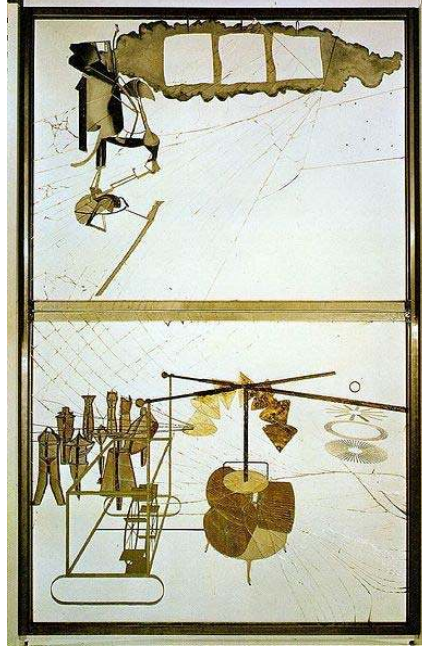
Resim 45: Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.49 x 7.77 m

Guernica, Picasso'nun sanatının bir sentezi olarak incelenmelidir. Kolayca anlaşılan resim dili, savaşın acılarını, ıstırabını çok iyi yansıtan sembolik bir anlatım yüklüdür. Ayrıca, toplumsal eleştiri eğilimli sanatçılar üzerindeki etkisiyle, uluslararası antifaşizm sanat dilinin yaratılmasına da katkıda bulunur. Halkın çektiği sıkıntılar, acılar ve sefalet ile gelecekte zafer umudu arasında kurulan denge, at, boğa, lamba ve kadın figürü ile verilmiştir. Lambaya yüklenen suni ışık, güneşe karşıdır, umudu sembolize eder; ancak bu sembolizm yetersiz bir umut içindir. Kadın, felaketlere karşı açılan pencereye karşı uzanmakta, bir çıkış aramaktadır. Şaşkınlık, korku ve kahredici bir kederle yorumlanan savaş teması, eğilip bükülmekte olan bu figürler ile daha da güçlü bir anlatıma ulaşmaktadır. Bu Picasso'nun insan figürü konusundaki yeterliliğiyle örtüşmektedir.

Bulut'a göre; "Guernica" örneğinde olduğu gibi Avrupa Resmi'nde başından itibaren, içeriğe önem verilmiş olduğunu yinelemek doğru olacaktır: Tasarım, renk, hacim gibi bir çok plastik ögenin, bir sanat eserinin değerlendirilmesinde tek ölçüt gibi görünmesine karşın; tüm bu alanların dışında tutulan içerik, ressamın üsluplarındaki farklı anlatım biçimlerini

yönlendiren tek etkidir çünkü. İçerik, hem sanatçı, hem de izleyici için üslup-anlam ilişkisinin belletenidir (Bulut, 2003: 14).

Duchamp 1912 yılında kesinlikle her zaman başyapıtı sayılacak bir eser olan Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin'i, tasarladı ve bu yapıtını 1923 yılında tamamladı. Bu yapıt daha kolay bir ad olan Büyük Cam diye anılır. Bu yapıt, bir sanatseverin düşleyebileceği her türlü özen ve ustalık gösterilerek gerçekleştirilmiştir. Duchamp, daha sonra bu tablonun hazırlık aşamasında yaptığı eskizleri, taslakları ve tuttuğu notları, karışık bir düzenle ve tıpkıbasım olarak yayınlamıştır. Bunlara bakarak bu yapıtın hangi dürtülerin ve etkilerin sonucu ortaya çıktığı hakkında az çok bir fikir sahibi olabiliriz. Bunlar arasında matematik, teknoloji, Sembolizmin görsel izleri, sanatçının daha önceki çalışmalarının biçimsel ve kavramsal öğelerine rastlayabiliriz. Bütün bu öğelerin çağrıştırdığı tasarım, en az sanatçının önceleri bizi şaşırtmak için kullandığı ustalık, zekâ ve yaklaşım kadar önemlidir.



Resim 46: Marcel Duchamp, *Büyük Cam*,
1915-1923, Karışık Teknik, 109 1/4" x 69 1/4"

Lynton'a göre; Duchamp, kalıcılık niteliğini elde etmek için tuval yerine cam kullanma yoluna gitmiş ve renkleri iki saydam cam tabakasının arasına hava geçirmez bir biçimde yerleştirmiştir. Bu ikili panonun üst bölümündeki gelin, Duchamp'ın kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resminin özümsemiş bir sonucudur. Onun yanındaki "çiçek açan bulut", üç ağ pistonundan oluşmaktadır. Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimindeki bir ağ fotoğrafının 1914'de üst üste üç kez çekilmesiyle elde edilmiştir. Bulutun sağ alt yanındaki delikler, boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlatılmasıyla açılmıştır. Resmin alt bölümünde ise yarı uydurulmuş, yarı örneğe bakarak resmedilmiş makineler vardır. Bunlar arasındaki çark, hareket ettirilen edilgen bir araç, kakao değirmeni ise kendi hareket eden edilgen bir araçtır. ('Bekâr kendi kakaosunu kendi öğütür' sözü bir Fransız deyimidir). Bu araçların yanında

dönen ve döndürülen başka biçimler vardır. Bunlar solda toplanmış olan iplik parçalarıyla belirlenmiş Dokuz Elma Kalıbı, ortada boyayla değil de New York'un tozuyla renklendirilmiş koni biçimindeki elekler, sağda göz doktorlarının muayenehanelerinde rastlanan levhalardır. Panonun bu alt bölümü, ustaca sağlanan perspektif duygusuyla ve yatay bir düzlem üzerinde ölçülebilir bir yükseklikle, hemen ilişki kurabileceğimiz gerçek bir dünyayı anımsatır. Fakat bu tutarlı ve birçok bakımdan güven verici yapı, saydam bir yüzey üzerinde ve fotoğrafta sağlam ve anlamlı bir yapı görünümünü sağlayan, perspektif kurallarının saydam cam üzerinde görsel bir anlamı yoktur. Çünkü bu durumda, resimdeki cisimlerin üzerinde durduğu bir zemin ya da bir arka plan yoktur ve bu tablo ister Arensberg binasında, Katherine S. Dreier'in kitaplığında, ister sergilerde, ister şimdi bulunduğu Philadelphia Sanat Müzesi'nde karşımıza çıksın, çevresindeki durağan ve hareketli cisimler sürekli olarak araya girecektir (Lynton, 1982: 135-136).

Biçim ve içerik karşılıklı etkileşim zemininde, özellikle de içeriğe bağlı değişen görsellikle, yani biçimsel özellikler ile kendilerini gösterirler. İçerik, nesnenin ya da olayın içsel süreçlerini, biçim ise bunların dışavurumunu işaret eder. Kuşkusuz içerik, tematik yaklaşım ve konu olarak Avrupa Resmi'nde en dikkat çekici alanlardan biridir.

Yirminci Yüzyılın başında aynı şekilde algılanmayan içerik ve biçim alanlarının yapıtta görülen anlatım özelliğiyle sınırlandırıldığı görülür. Sonuca ancak algılanabilir gerçeklikle ulaşılır.

Örneğin, Enis Batur, formalizmi savunan yaklaşımıyla konuyu şöyle dile getirir; "Ressamlar yüzyıllar boyu çıplaklığı, antik çağın efsanelerini, mitologya öğretileri ve Hristiyanlık tarihinin sahneleri arasından, kısacası geçmiş üzerinden denemek zorunda kalmıştır. Duvar resimleri, minyatür ve

tezhipler, deyim yerindeyse naif bir eda içinden konuya yaklaşmışlardır. 15. yüzyıla gelene kişisel bir okuma denemesiyle karşılaşılmaz pek: Massacio, Dürer, Hans Baldung Grien'den başlayan Rembrandt'tan Chagall'a gelene çeşitlenen özel mühürler, konunun içeriğinin artık geri plana itildiğini, üslubun öne fırladığını kanıtlar." Bu açıklama, Avrupa Resmi'nde üslup ve anlam ilişkisinin sağlam temellerine ve yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra kabul gören Erwin Panofsky'nin (1892-1968) yöntemine de uygun olmayan bir yaklaşımdır. Richard Leppert'in, Hans Baldung'tan (1484-1545), Andy Warhol'a (1930-1987) verdiği örneklerle belirttiği gibi resimler, fiziksel resim-yapma edinimi donanımıyla, görünür ama sessiz ve genellikle de okunabilecek sözcüklerden yoksun (görece çok az seyircinin okuyabileceği metinler vardır) şeylere dönüştürülmüş insan bilincinin-düşünce ve duygusunun- ürünleridir. Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılık alanını-belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle önümüze koymaktadır. Yazar, böylece Donald Preziosi'nin görüşüyle aynı doğrultuyu paylaşmaktadır: .anlamın inşası, nesnelerin tarihsel, toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitimsiz bir üretilimdir (Lynton, 1982: 122-123).

Böylece Yirminci Yüzyıla gelinceye dek, tüm Avrupa Resmi'nde, üslup ve anlam ilişkisinin daima birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu düşünülerek tüm biçimselliğin ancak ve ancak içerikle geliştiğini söylemek doğru olacaktır. Şöyle ki; farklı zaman dilimlerinde öne çıkan bir konudaki değişik imgesel anlatımlarda, içeriğin gücü her zaman hissedilir. Örneğin, savaş konusunda Amerikalı sanatçı Ben Shahn'ın yapmış olduğu *Melekler ve Çocuklar* isimli resimdeki içerik Birinci Dünya Savaşı'nda yapılan tüm dışa vurumcu anlatımlardan farklı değildir.



Resim 47: Ben Shahn, *Melekler ve Çocuklar*,
1940, Tuval Üzerine Yağlıboya

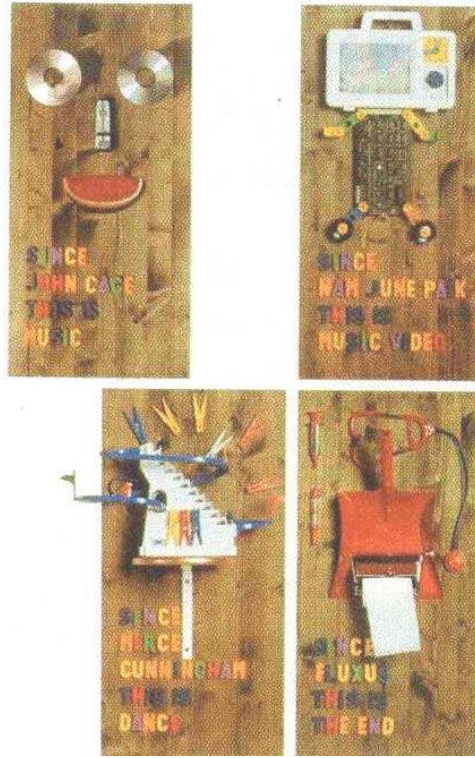
Bu resimde de felaket kavramı, acımasızlık ve anlamsızlık betimlenmiştir. Ayrıntılara bakıldığında, sade giysilerle, yıkık bronz sütunların önünde yerde görülen çocukların, zavallılıklarıyla acımasızlığa gönderme yaptıkları anlaşılır. Kuşkusuz sanatçının ulaştığı gayet dokunaklı, rahatsız edici anlatım, savaş durumunu bizzat yaşamış olmasından kaynaklanır. Sonuçta ruhsal yansımalarla buluşan gözlemler, savaştan önce ya da sonra yaşanabilecek acı olayları temsil etmiştir (Bulut, 2003:9).

Nihayetinden en basitinden en karmaşık olanına kadar, en ruhsal sanat yapıtı bile belli bir malzeme ve teknik sayesinde vücuda gelebilir. Bu yapıt, örneğin bir resimse, boya ve yüzeye; heykelse, bir taş, toprağa, madene; müzik ise belli seslere; dans ise bir bedene; film ise bir sürü teknik eleman ve aygıt gereksinim vardır. Bütün bu malzemeler belli yöntemlerle,

araç ve gereçlerle işlenmek zorundadır. İşleme yöntemlerinin büyük bir kısmı da o ana kadar elde edilen birikimlere çok şey borçludur. Her dönemin sanatı, içinde doğup serpildiği teknolojik düzeyin ve görme biçimlerinin izin verdiği kadar varlık kazanabilir.

Sanat yapıtının, hem ortaya çıktığı yer ve zamanın derin izlerini taşıması hem de o sınırların dışında yaşamayı sürdürmesi bu sayededir. Bu konuya kafa yoran Wölfflin “Her sanatçı kendisinin bağlı bulunduğu ‘optik’ imkânları hazır bulur. Her zaman için her şey mümkün değildir” derken, malzeme ve teknolojiden ziyade, önceden oluşturulan görme biçimlerinin belirleyiciliğinden söz ediyordu kuşkusuz (Bulut, 2003:8).

Kabartmalarla yapılan resimlerde, 1960 sonrasında, Amerika’da konstrüksiyonlarla Charles Biederman ve Jean Arp’ın zemin üzerine bir takım denemeleri olmuştur. Avrupa’da Alberto Burri’nin, kendir kumaşla yaptığı çalışma, Antonio Tapies’in tuval üzerine karışık malzeme çalışmaları, Anthony Caro’nun alüminyum heykelleri, Robert Rauschenberg’in kombine resim çalışmaları kolaj tekniği örnekleri olarak göze çarpmaktadır. Robert Rauschenberg’in kombine resim çalışmaları, Richard Hamilton’un kolaj çalışmaları aslında bir şeyleri sorgulamak, inceleme yapmak gibi bilimsel araştırmalar olarak da kabul edilmektedir.



Resim 48: Ben Patterson, *Kısa Sanat Tarihi*

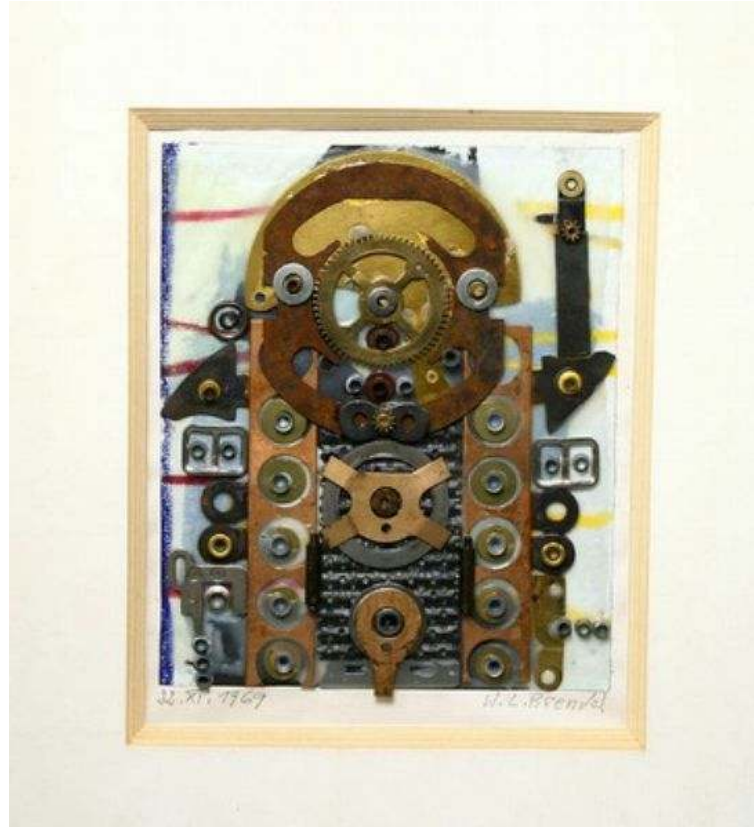
Günümüzde de bol bol kullanılan, karışık teknikler, kombine resimler, düzenlemeler, vb., kolaj tekniğinin açtığı pencereden, doğadaki her türlü nesnenin yaratıcılığın yardımıyla sanat eserine dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Robert Rauschenberg, 1955 de "şunun bunun ve gürültülü patırtılı güçlü denemeleri" diye adlandırdığı ve aralarında gazete ve dergilerden aldığı fotoğrafların da kullandığı bir kombine resimler dizisi yapmıştır. 1958 de Factum1 ve Factum 2 adlı resimlerinde ödünç alınmış imgeleri ve Soyut Ekspresyonizme özgü fırça vuruşlarını birleştirdi. 1956'da "İste Yarın" isimli sergisinde afis olarak kullandığı, günümüzde pek iyi tanınan "Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir" isimli kolajını yapmıştı. Bu kolaj, sanat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış

motiflerden oluşuyor ve batı dünyasından her insanın yaşamını ve düşlerini özetliyordu. Hamilton'un her yerde bulunan bu tip nesnelerden yararlanarak sanat yapma konusunda ısrarı, geleneklerde karşı bir davranış olarak değerlendirilebilir. Daha sonraki resimlerinde Hamilton, araştırmalarını daha da ileri götürdü. Gösterdiği özenle, primitif olmaktan uzak tekniklerle kendine özgü malzemeyi birleştirip kaynaştırdı. Chrysler firmasına saygı adlı resmi hakkında şunları söyler: "Bu parlak malzemelerin kullanıldığı nesnelerden oluşan bir derlemedir. Asıl motif olan taşıt, tüm anlatım tekniklerini yıkıp, bozar. Sözelimi bir pasaj, fotoğrafın odak noktasında yer alan bir parlaklıktan, odak dışında yer alan bir parlaklığa doğru kayıyor gibidir..." Richard Smith'de Rosa Luxemburg'un öldürülmesi isimli resminde kolaj tekniğini uygulamıştır (Başaran, 2006: 15).



Resim 49: Richard Hamilton, *Bugünün evlerini böyle farklı ve çekici kılan nedir?*, 1956

Alman ressam Brendel'in resim sanatında eserlerinde kullandığı materyalin metal aksamlar olduğu göze çarpar, boyanın kullanımı soyut dışavurum izler yansıtırken, keskin metalin formu boyayı yıkıntıya uğratırcasına mekanikleşmiş ve ön planda yer almıştır.



Resim 50: Brendel L Walter, 1969, Metal Düzenleme

Brezilya doğumlu, New York temelli sanatçı Vik Muniz 1980 yılında heykeltıraş olarak kariyerine başladı, Chicago'ya ve daha sonra New York'a taşındı. Bu döneme Onun en ünlü eseri "Clown Skull" dur.

"Bulutlar istediğiniz her anlama gelebilir, ben bunu pamuklarla yapmak istedim", diyerek geleneksel resim üslubunun dışına çıkarak, fotoğraflama

yöntemlerini ve farklı malzemeleri çalışmalarında kullanan Vik Muniz aynı zaman da telleri kullanarak iki boyutlu basit çizimlerini gerçekleştirmiştir. İplerden manzara oluşturduğu kimi eserleri de onun sanata yaklaşım biçimini özetler niteliktedir.



Resim 51: Vik Muniz, *Apple Trees*, 1994, İplik

Muniz, *Apple Trees* adlı çalışmasında düz beyaz zemin üzerine 4000 metre uzunlukta iplik kullanarak peyzaj çalışması gerçekleştirmiştir.



Resim 52: Vik Muniz, *Dilenci*, 2000, Çivi

Brezilyalı sanatçı Vik Muniz akla gelebilecek her türlü malzemeyle peyzaj ve figür çalışmalarını yapmıştır. Malzemede sınır tanımaz bir tavır, sağlam bir desenle çok etkili çalışmalara dönüşmüştür. Örneğin çöplerle ve oyuncaklarla, konfetiler ve kare kare kesilmiş kağıtlarla portre çalışmaları yapmaktadır.



Resim 53: Vik Muniz, *Marat*, 2008, Çöp

Bir çok çalışması devasa boyutlara ulaştığından, yapıtını bitirdikten sonra kaliteli çözünürlükteki fotoğraf kameralarıyla çekimlerini yapmaktadır. Aynı zamanda 2008 senesine kadar çöp, pırlanta, toprak ve kağıt gibi malzemelerden sayısız eser üreten Muniz, Lucy Walker'ın yönettiği *Çöplük* adlı belgeselle 2010 Oscar ödülünü en iyi belgesel dalında yakalamıştır.

Viyana doğumlu Hermann Nitsch, Robert Rauschenberg'ten etkilendiği, geometrik tarzdaki resimlerini umutlu ve zevkli bir ele alışla, şeker ambalajları, hayvan resimleri, bebek resimleri gibi malzemelerle kolaj tekniği kullanarak anıtsal boyutlarda çalışmıştır.

Örneğin, Van Eyck'ın resim sanatında yağlıboya tekniğini bulmasındaki amacı, 'gerçekliği her ayrıntısıyla yansıtabilme' isteği idi. Kastedilen gerçeklik, öncelikle insan gözüyle görülebilen her şey, yani 'doğa' anlamına geliyordu. Ressam gördüğünü aslına sadık kalarak yansıttığı zaman takdir ediliyordu. Tabii, bunun için de işinin gerektirdiği tekniğe hakim olmalıydı. Gombrich, Sanatın Öyküsü'nde o dönem sanatını anlattığı bölümlerin ilkinde 'Gerçekliğin Ele Geçirilişi' diye başlık atması boşuna değildir.

Eskiden, bir resme bakan kişi o resmin boya ile yapılan bir varlık olmasını es geçerek onun neyi yansıttığına dalıp gidiyordu. Örneğin, Raffaello tarafından yapılan bir tuvaldeki Meryem ve İsa imgelerine bakan izleyici orada gördüklerinin öncelikle bir tuval ve boya olduğunu düşünmüyordu bile. Taparcasına saygı duyduğu şey tuval ya da boya değil, onlarda yansıyan imgelerdi. Dolayısıyla, o tuvale yapılan bir saldırının tuvale değil de tuvalde gösterilen imgelere yapıldığı kabul ediliyordu. Bu, hem saldırgan hem de karşı taraf için böyleydi. Tuval düz, derinliksiz bir yüzey değil, derinliği olan bir mekân olarak görülüyordu.

İleriki yüzyıllarda, resim, tuvalin dışındaki başka bir şeyin gerçekliğin temsili olmaktan öte, (birkaç yüzyıl sonra fark edilecek olsa da) başlı başına yeni bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaya başladı. Neyi yansıttığının yanı sıra, resmin aslında boyanın bir yüzey üzerindeki macerası olarak da görülmeye başlanmasında, elde edilen yeni maddenin, yani kıvamı yoğun, büyük hareketlere olanak veren boyanın katkısı asla göz ardı edilmese gerek. Bunu, bizzat boyayı o yüzeye süren çok iyi hisseder. Örneğin El Greco, Hals, Rembrandt, Delacroix, hele de Van Gogh resim yaparken çok büyük keyif almış olmalılar. Boyamak oldukça keyifli bir uğraştır. Modern resmin macerası biraz da bunun fark edilmesi ve vurgulanmasıdır. Resmin

kendinden başka (ki, bu da öncelikle tuval ve boyadır) bir şeyi anlatmaması, yansıtmaması, başka bir şeye benzememesi düşüncesi bununla bağlantılı bir şeydir. Yirminci yüzyıl boyunca ısrarla vurgulanan “plastik değerlerden” kasıt büyük ölçüde bir boya ve renk estetiğidir. Şimdilerde eski önemini yitirmiş gözükse de, sanat okullarında hep bu düşünce öğretilmiştir.

Bu noktada, dikkatimizi Walter Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı yazısındaki saptamalara yöneltebiliriz. Benjamin bu önemli metninde, modern görüntü üretme araçlarının fotoğraf ve film kamerasının ortaya çıkışıyla birlikte sanatın köklü bir değişim içine girdiğini ve (özellikle resmin) geleneksel tılsımının bozulduğunu belirtir.

Chuck Close, çoğu ressamdan daha fazla bir şekilde elleriyle mücadele etmiştir. Sadece sanatı için değil, aynı zamanda sakatlığının da üstesinden gelebilmek için. sanatçı, 1960’lardan beri insanları resmetmiştir. Genellikle ünlü insanları. fakat sanatçı sipariş almazdı. Sanatçı bunu “kendisinin 9 footluk portresini isteyecek kadar kibirli olanlar, kusurlarının kapatılmasını isteyeceklerdi” şeklinde açıklardı ve Close’un, özellikle tek renkli çalışma atılımındaki dünyası, rahatsız edici uzun sakallar, kırışıklıklar, gözenekler, benekler ve burun kıllarıydı.



Resim 54: Chuck Close, *Otoportre*, 1967,
Tuval Üzerine Akrilik

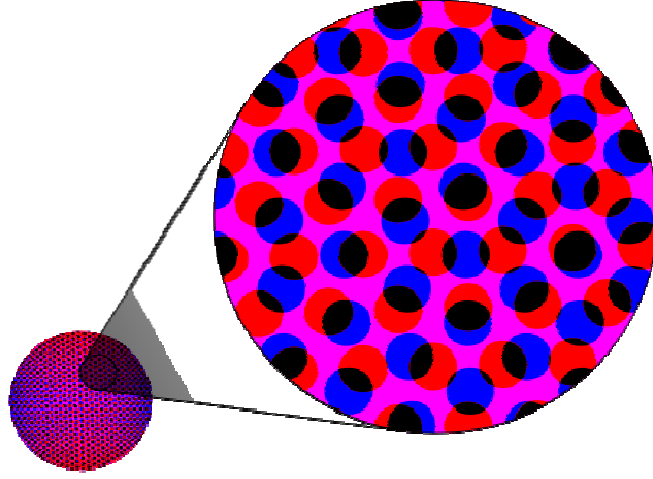
Close bazen yüzün ana özelliklerini bulanık bırakır, böylece izleyici yüzün odaklanmamış kısımlarına odaklanabilir, ya da yüzün daha az aşına olduğumuz kısımlarına doğru yönlendirilebilirlerdi 1988’de, Close’un omurgasındaki bir kan pıhtısı sanatçıyı, 4 uzvunu da kullanamayacağı bir şekilde felç etmiştir. Sanatçı yeniden çalışmaya karar vermiş ve dişlerinin arasına sıkıştırdığı bir fırça ile resim yapmaya başlamıştır. Sanatçı, kolunun hareket kabiliyetini biraz geri kazandıktan sonra, özel bir fırça tutma tahtası kullanabilmiştir. Sanatçının şimdilerde, tuvalini dilediğince oynatabildiği bir elektrikli şövalesi vardır.



Resim 55: Chuck Close Otoportre Ayrıntısı

Karşılaşacağımız örneklerde şunu görürüz ki; fotoğrafla ilişki içinde ilerleyen resim, kendi içine yeni bir alanı da dahil eder. Ve onun estetiğinden yararlanır. Diğer yandan kendi geleneksel malzemesinden de feragat etmek durumunda kalmaz.

Chuck Close ise Benday Dots adı verilen renkleri sadece ışık renkleri ve çakışmalarından faydalanarak oluşturulan ara renklerin üretilmesi mantığından hareket eden renk ayrıştırma tekniğinden faydalanır.



Resim 56: Benday Dots

Benjamin Day tarafından bulunmuş baskı tekniğindeki noktalama sayesinde renklerin örtüşmesi ile oluşan optik illüzyondur. 1950 ve 1960 yılları arasında hamur kağıda basılan çizgi romanlarda kullanılmış bu teknik ile renk elde edilirdi.

Chuck Close, Amerikalı ressam foto gerçekçi akımın öncülerindendir. Yale Üniversitesi'nde eğitim gören Close yakın çevresini fotografik bir kesinlikle resmettiği dev birer vesikalık görünümündeki gerçekçi portreleriyle tanınmıştır. Fotoğrafları bölerek çalışan Close ilk dönem siyah beyaz resimlerinin ardından 1970'lerden itibaren renkli portrelere yönelmiş ayrıca fotoğraf teknolojisinin gelişmelerini izleyen çeşitli dönüşümler geçirmiştir.

Close'a göre; "Örneğin ben fotoğrafların kopyasını çıkartmaya çalışmıyorum. Ayrıca bütüncül bir imge olarak baş görüntüsünü seçmiş olmamın da özel bir nedeni yok. İzleyicinin resimlerimdeki kafalara bakıp bunu sanatımın en önemli boyutu gibi algılamasını istemiyorum. Pop kişiliklerin afişleri yerine

kendi arkadaşlarımı çalışıyorum. Görüntüleri bu denli büyüterek aslında doğrudan bir aktarım düşüncesiyle de bir tür çelişki yaratıyorum. Dediğim gibi resimler o kadar büyük ki bu yüzlerdeki belli özellikleri fark etmemek mümkün değil. Söz gelimi bir burun artık bir santimin bilmem kaçta kaç değil de, onlarca cm (15-20 cm) yayıldığında sivilceleri görmezden gelemiyorsunuz mesela. Büyük boyutlar izleyicinin her defasında farklı bir alana odaklanmasına yol açıyor. Böylece çevresel bakışla bulanıklaşan alanlarında farkına varılabiliyor.” (Finch, 2010: 122)

Bir sanat eserinin varlıklı bir insana ait olması geçmiş devirlerde de görülüyordu; ancak, bu durum 20. yüzyılda çok daha belirginleşmiş oldu. Ama her şeye karşın, belli sınırlar içinde de olsa, sanat eserinin toplumsal yaşama etkin olarak girmesinin mümkün olduğunu düşünüyoruz. Bu, kent binalarının duvarlarına uygulanan resimlerle, büyük meydanlara, cadde ve sokak kenarlarına dikilen heykellerle pekâlâ gerçekleşebilir. Herkesin topluca kullandığı mekânların genel atmosferi gözetilerek, o mekânlar için yapılan sanat eserlerinin toplumsal yaşamı zenginleştireceği bir gerçektir.

Yılmaz’a göre; sanatçılar, diyelim ki 16. yüzyılda en dinsel konular üzerinde çalışırken bile, gerçekliğin güzel ve ikna edici bir biçimde görselleştirilmesine ilişkin sorunlarla da uğraşıyorlardı. Leonardo Da Vinci’nin bulduğu sfumato (giderek erime) tekniğinin dinsel değil sanatsal ve estetik (hatta bilimsel) bir önemi vardı. O, sadece figürleri güya daha inandırıcı (gerçekçi) nasıl resmedebileceğini araştırıyordu. Ama kompozisyondaki bir elemandan diğer bir elemana, bir bölgeden diğer bir bölgeye geçerken, aradaki sınırı eritmekten ötürü (ki, bu büyük bir buluştur) ortaya çıkan sonuçtan büyük keyif almış olabileceğini tahmin edebiliriz. Bazı bölgelerde sınırlar eridikçe gerçeklik ortaya çıkıyordu. Nesneyi daha inandırıcı resmetmek için, onu bir bütün olarak göstermekten kaçınmak gerektiğini

keşfetmek müthiş olsa gerek. Bu süreç ileriki yıllarda, boyanın tuval üzerindeki macerasına dönüştü ki, bu da, dinsel değil, tamamen resmin kendi özel alanına ait bir şeydir. Evet, bir zamanlar bir resmin değeri onun dinsel içeriğinden geliyordu; sonra bu değer, onun yüce ve benzersiz bir insan tarafından yaratılmasına kaydı; dolayısıyla eser de benzersiz -biricik- bir varlık olup çıktı. Deha sahibi insan sanatçı imgeleri hem düşünüyor hem de mükemmel tekniği sayesinde nesnelleştiriyordu. Özetle, sanatçı, bir görüntü (imaj) uzmanıydı (Yılmaz, 2003: 191-201).

Alexander Calder'in anıtsal heykelleri bu açıdan çok güzel örneklerdir. Kendine özgü zengin bir biçimler dünyası yaratan bu sanatçının çalışmaları "durağan" ve "devinimli" olmak üzere iki kümede incelenebilir.



Resim 57: Alexander Calder, *Ağaç Yaprakları*, 1974

Bildiğimiz gibi, geleneksel anlamda heykel, devinim(hareket) yanılısamasını içerse bile, gerçekte bir yerde kımıldamadan öylece durur. Oysa, Calder bazı heykellerinde devinimi bir yanılısama olmaktan çıkararak, bizzat ele geçirir. Bu heykelleri bazen sanki bir örümcek gibi, ince bir çelik tel ile tavandan sarkarlar, bazen yerde dururlar; kendi dışlarından bir güçle karşılaşır karşılaşmaz da titreşmeye, dönmeye ve sallanmaya başlarlar. Calder, önceleri devinim için basit motorlar kullanır ama daha sonraları bundan vazgeçerek, harekete yol açan gücün dışarıdan gelmesini tercih eder. Heykellerin devinmesine yol açan güç, bir canlı ya da rüzgâr olabilir.



Resim 58: Alexander Calder, *Kafalar ve Kuyruk*, 1965

Yılmaz'ın bu konuyla ilgili saptamasına dikkat edilirse; 20. yüzyılın başlarında kendini gösteren “nesneden uzaklaşma” ve “mutlak plastik olan” a ulaşma eğilimden sonra, günümüzde nesne yeniden, üstelik daha da güçlü olarak kendini kabul ettirmiş durumdadır. Bunu, sadece resminin ya da heykelinin yapılması anlamında değil, sergi mekânlarına nesnenin (anlam kaymasına uğratılsa bile) bizzat kendisinin yerleştirilmesi anlamında söyleyebiliriz. Beuys ve Duchamp bunu çok önce gerçekleştirmişlerdi zaten. Ne dersiniz, gidişat, isteyen herkesin sanatçı olabileceği bir yöne, bir toplumsal biçime doğru mu? (Yılmaz, 1998: 40-42).

Gerek durağan, gerekse devinimli heykellerinde, Calder, o güne kadar herkesin metal olarak çok önemseydiği bronz yerine, şurada burada eline geçirdiği atık metal, kemik, ağaç parçalarıyla düzenlemeler yapma yolunu tercih eder ki, bu tavrın inşacı bir geleneğin devamı olduğu ortadadır. Kendi yolunu, atölyesinde topladığı parçalarla oynayarak bulmuş olan sanatçı, büyük meydanlara, parklara, oyun alanlarına ve iç mekânlara, bu eserlerinden bazılarını devasa boyutlarda uygulamış, bazen de kendisine önerilen yerler için heykeller tasarlamıştır.

Ersoy'a göre sanatı anlama; gerçeği sembolleri kullanma ve doğayı değerlendirmeye bağlıdır. Sembolizm insan beyninin işlevlerinden birisidir. Diğer de dış dünyadan doğrudan edinilen izlenimlerdir. Sembolik işaretlerle bir anda sonuca ulaşmak, dış dünyaya ait doğrudan edinilen algıları değerlendirmekten çok daha zordur. Resim sanatçının öznel durumlarının sembolik olarak ortaya konmasıdır. Önümüzdeki renklendirilmiş şekillere bakar ve onları sandalye, şemsiye veya figür diye nitelendiririz. Aslında bunlar sadece renklendirilmiş şekillerdir. Onları anlamlandıran insanlardır. Daha önce şekil ve renklerin çeşitliliğine dayanan deneyimlerimizle,

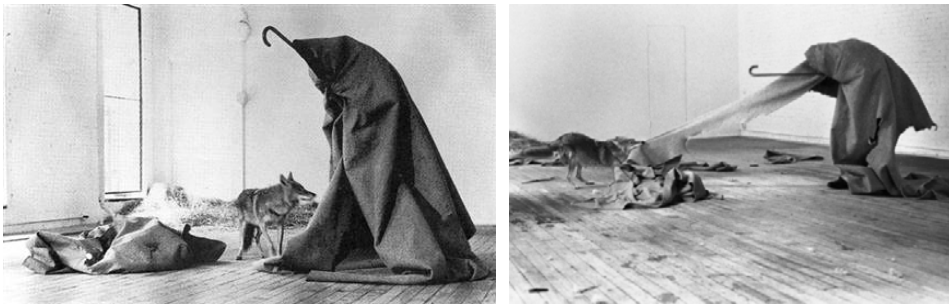
sembolleri kullanma arasındaki farkla resim ortaya çıkar. Cezanne “Ressam gördüklerini içine sindiren kişidir.” der, Van Gogh’un mektupları gördüklerinin tanımlamaları ile doludur. Sanatçı kendini özgürce sembolik etkinliklere bırakır. İnsan zihni sembolik fonksiyonludur. Bilinç, inanç, hareket ve algılar bu deneyimlerin tamamlayıcılarıdır. Semboller ve anlamlar sanatçının biçim ve renkleri ile birleşerek sanatçının yapıtını yaratır. Bu çeşit sembolik bir sanat heyecanların, duyguların sembolik değişimi olarak tanımlanabilir. Gereksiz ayrıntılar ortadan kaldırılır. Duygular birbirini tutar ve yoğunlaşır. Her küçük heyecan doğrudan bilincimizdeki gerçeklere bağlanmış olarak bazı detaylar atılarak oluşur ve çoğalır. Sembollerle ifade edebilme modern sanatın bir başka özelliğidir. Sembolik sanat soyutlama yönünde gelişen değişim şeması içinde dolaşabilir. Mondrian ve Kandinsky’nin soyutlamaları ile şekillenen semboller zinciri yüzeysel çağrışımlarla elde edilmiştir (Ersoy, 1998: 22-25).

Beuys için eylemlerine ya bizzat şahit olmak ya da filmlerini izlemek, neyi niçin yaptığına ilişkin konuşmalarını dinlemek ve hakkında yazılanları okumak gerekir. Yapıt kendi kendini temsil etme becerisinde inşa edilir, bu yüzden açıklamaya gerek duyulmamalıdır, gibi bir oluşuma karşıdır. Örneğin, Brancusi ya da Picasso’yu anlamak için de okuma yapılmalıdır, ne var ki, bu gibi sanatçılarda önemli olan, çalışma süreci sonunda ortaya çıkan üründür. Oysa Beuys’ta ürün, zamanla birlikte yaşar, sanatçının sürece yayılmış halidir bir bakıma.



Resim 59: Constantin Brancusi,
Uzaydaki Kuş, 1923

Eseri gözlemleyen, sanatçı ve yapıt arasındaki geleneksel ilişkinin geçerliliğini yitirdiği işler de ortaya çıkmıştır. Örneğin, Brancusi o an da yapıtla eşzamanlı olarak bulunmasa da *Uzaydaki Kuş* seyirciyle birlikte hazırdır. Ancak, *Amerika'yı Seviyorum*, *Amerika da Beni* adlı çalışmada Beuys'un orada olmaması olanaksızdır; çünkü tüm alışverişi ve varlığıyla yapıtın bir parçası haline gelmiştir. Beuys'un ayrıntısı da burada yatmaktadır aslında. Eseriyle bütünleşen yaratıcı olgusunda.



Resim 60: Joseph Beuys, *Amerika'yı seviyorum, Amerika da beni sevir*, 1974

Yılmaz'a göre; Beuys'un bizzat parçası olduğu özgün yapıt, eylem biter bitmez yok olmuş, geriye de yalnızca çizimler, film ve fotoğraf karelerinden ibaret bir takım belgeler, yerleştirmeler ve tanıkların anıları kalmıştır. Bu belgeleri seyreden birinin, geleneksel heykelden aldığı estetik hazzı araması anlamsızdır (zaten bulması da olanaksızdır). İzleyici, Brancusi'nin bir heykelinin mantığını, dayandığı ilkeleri anlamasa bile, dokunup okşadığında harika duygular yaşar. Böyle bir heykel göze olduğu kadar ele de hitap eder. Oysa Beuys'un heykeline dokunmak olanaksızdır. Geriye kalan artıklara, belgelere dokunmak mümkün olsa bile, bunun da dokunarak deneyimlenen estetik hazla ilgisi yoktur. O halde tek çare kalıyor geriye: Belgelerin yardımıyla, yapıtta çöreklenmiş düşüncesi anlamak. O zaman yeni bir estetik bağlama atlayabilir, keşfetmenin hazzını yaşayabiliriz belki. Ancak, Beuys'a göre bu yetmez. Hatta zihni rahatlatıp uyuşturduğu için, estetik hazzın zararlı olduğu bile söylenebilir. Beuys için önemli olan, şu ya da bu tür bir estetik hazdan ziyade, seyircinin yaratıcı 'iyileştirici' sürece bizzat katılmasıdır. Seyirci seyircilikten sıyrılıp sanatçılığa soyunmalı, sahneye inmelidir. Dünya gerçek bir sahne, her insan da sanatçıdır –yeter ki farkına varsın, niyet etsin (Yılmaz, 2007:27).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

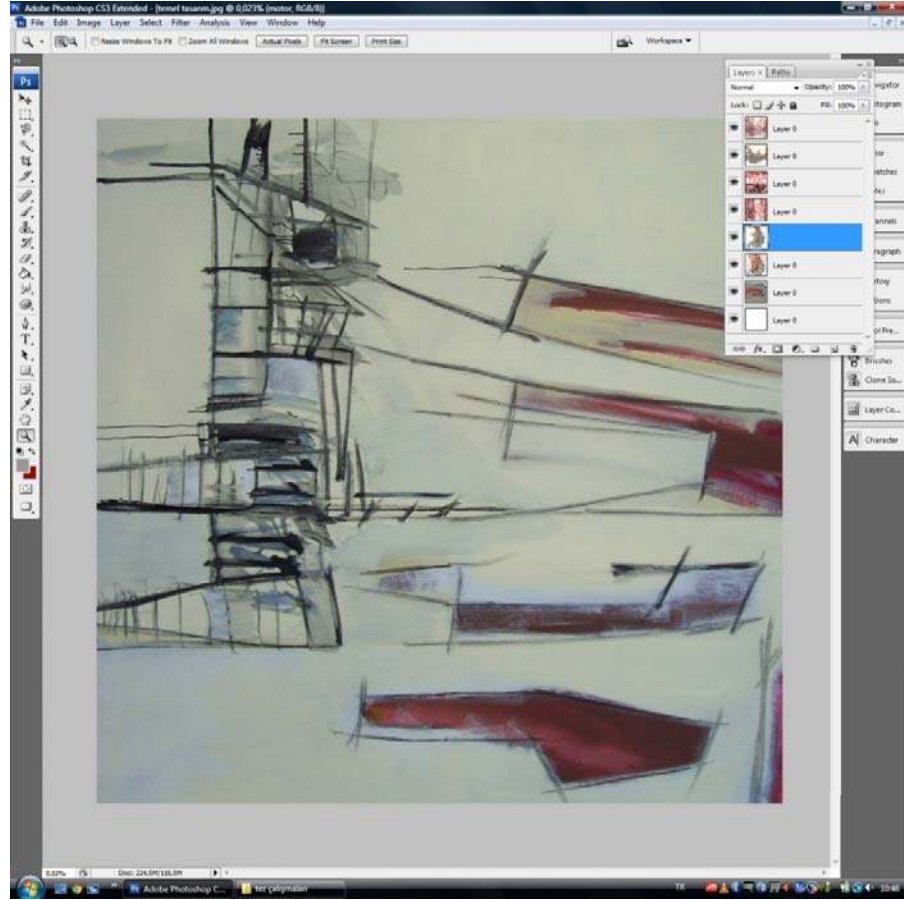
3.1. UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Resimlerde, degrade oluşumlardan, dairesel hareketlere, kaligrafik çağrışımlardan, birtakım farklı duruşlara kadar dikkati çekici düzenlemeler bulunmaktadır. Bunlar plastik dilin verileri kullanılarak oluşturulmuş soyutlamalardır.

Herhangi bir nesnenin alımlayıcıya yansıttığı karakteristik özelliklerinden ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden belirlenen hedefin tek başına ele alınarak zihinde irdelenip ritmik düzensiz ritüellerle sonuca ulaşması sağlanmıştır. Bu ansal işlem, bilgi birikimi ve deneyim ile insan zihninde yapılır. Buna bağlı olarak insanın içinde barındırdığı bir şekilde çevre faktörler ile edindiği tüm bu veri gerçek yaşamdandır. İnsan gözünün görüp kendinde hisleştirdiği bağ kurabildiği bu gerçek veriler, bazen bir duvar kimi zaman eski bir bisiklet ya da zaman içinde gelişip ortaya çıkmış olaylar olabilmektedir.

Genel bir söyleyişle, resimlerin, açık-koyu fon oluşumları önünde gerçekleşen, düşünseli bir yere mutlaka götüren ve götürmeyen biçimlerle ön plana çıkmasına tanıklık edilebilir. Belki bu durum daha çok soyutun birden fazla dili ve bunun bir gösterisi olarak yorumlanabilir. Doğaldır ki soyut oluşumların çağrışımları çoğuldur. Teknik düzenlemeyi, fona müziksel ritmi de katarak soyuta ulaşmaktayız. Bütün resimlerde ilk olarak gözü çekenin,

ayrıntı-bütün yönünde, fon ve fon önü olarak gerçekleşen düzenler olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 61: İlker TURĞUT, *Duvarın Dili*, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

Şimdi, öncelikle bahsedilen bu ilişki çözümlenirse, resimlerde fon ve fon önü ilişkisine dayalı iki tür hareket bulunduğunu söylemek doğru olur. Bunlardan biri, seçkilenmiş renk kullanılarını arkasına alarak, bütün

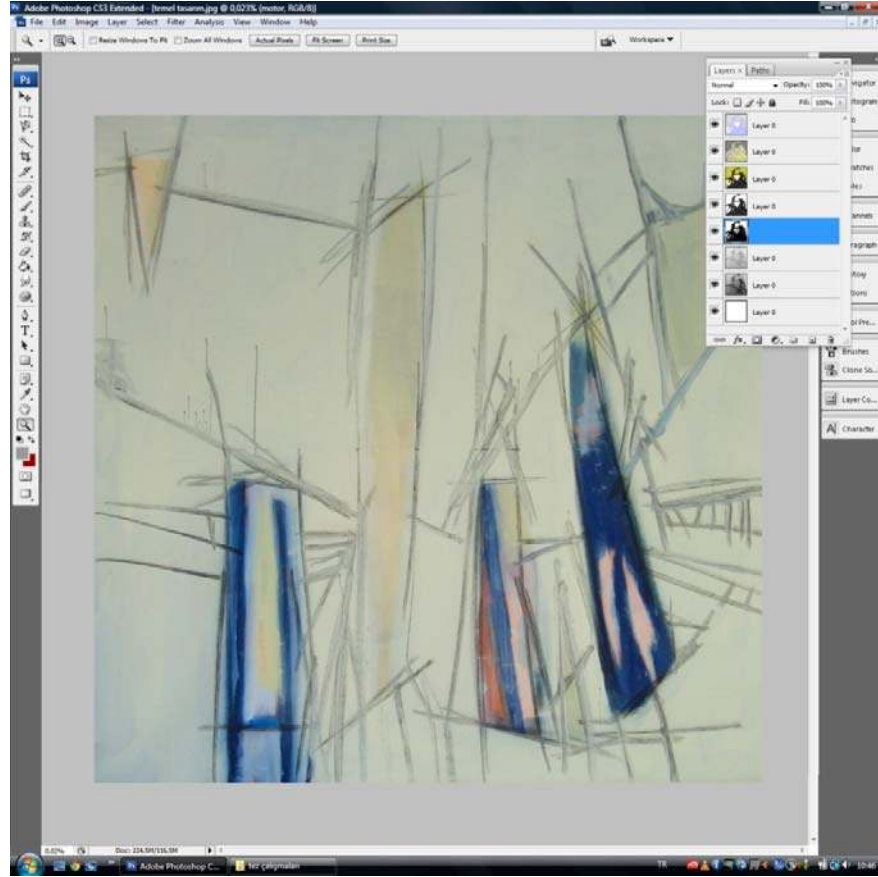
renklerde olduğu gibi, degrade monokrom rengi sözcü kılan tavırlar, diğeri ise fonun yüzeyde görüş olarak, daha geniş bırakılarak, bunun önünde aşağı- yukarı ve sağa-sola bir ivme ile salınımsal olarak harekete geçirilen soyut formlardır. Tavırlardan ilki, tıpkı ikincisi gibi ışıkla çok ilintilidir. Burada, özel renkler hangi ışık altında olursa olsun, ciddiyeti elden bırakmayıp bir ışık kaynağı olma görevine devam ederken, diğeri degrade olmaya uyum göstermiş renkler de, aynı ışık ölçülerine göre, kimi zaman daha parlak, kimi zaman ise, daha mat olabilmektedir. Bu aşamada unutulmaması gereken bir durum da birincil rolün, ışığın üzerine yoğunlaşmasına rağmen, diğeri renklerin de alan yoğunluğuna uyaraktan, sözcü arayışlar içinde olduğudur. Bu grup resimlerde bütünüyle olup bitenlerden, fon önündeki tekil renk ve ışık gösterisini; karakteristik baskın yüzeyler, tümellik ve ışık gösterisini ise; bütünüyle, diğeri renkler üstlenmiştir. Renk vurgulamaları, aynı zamanda belli birer alan gösterileri ise, bu alanlarında çizgisel bir disipline uyması sağlanmıştır. Şimdi bu çizgisel hareketin, bir merkeze değil, sanki birden fazla merkezle ilişkisi olduğunu da söyleyebiliriz. Sözü edilen oluşumları, oluşturan her renk parçasının, uzaysal uzantılarının biçimsel lekeleri ayrıntıladığını kavramaktayız.

Çünkü, bu çizgisel oluşumlara yönelen, belli bir hızı imleyen tanımlamalar, kendi içlerinde bir bütün oluşturdıkları gibi, fon ile birleşince de ayrı bir parça oluşturmaktadırlar.

Sanatçının özellikle üretim aşamasına geçmeden önce beslendiği, “disiplinler arası iletişim” mantığından zaman içinde uzaklaştığının sorgulandığı çalışmalarım sadece bilim ve teknolojiye odaklı işler üretilmesinin de sanata uyguladığı/yüklediği anlamları irdlemiştir. Öte yandan fikir üretilmesi ve bu hususta seçilecek olan malzemeninde bilim ve teknoloji odaklı olması boyanın serüveninde sona geldiğini tanımlar. Fakat

denge kurulabilirse söz konusu bu durum elbette boyanın, fırçanın, çizginin vb. tasarımla buluşarak yeni nesil bir plastik tasarım anlayışını da ortaya çıkarabilir.

Günümüz sanatında, endüstriyel toplumun ve makineleşmenin hatta uzay çağının ilk adımlarının atıldığı teknolojik üretkenliğin takibi neredeyse imkansız varan bir ivmeyle hayatımızda olması elbet sanatın ve çıkan eserlerin de kuvvetle etkisi altına aldığı izlenimlenmektedir. Bilim ve teknik gelişmelerin sanat tarihinde ki eserlere bakıldığında da ne denli hatırı sayılır roller üstlendiği göze çarpmaktadır. Buradan yola çıkarak sanatçıların iş üretirken seçtiği yöntemden tutun da konuya kadar her alanda teknoloji sanatçıya olağanüstü imkanlar tanımlarken öte yandan çizgi ve boyanın tuval üzerindeki etkiside o denli tehlike altına girmiştir. Bu durumdan beslenerek plastik sanatların teknolojinin nimetleri arasında sıkışıp yok olmaya neredeyse başlamış boya ve fırça vuruşu kavramlarını içine alan ve eleştiren bu on adet büyük çalışma düşünsel bir etki sonucu ortaya çıkarılmıştır. Günümüz sanatında kısmen boyadan uzaklaşılarak, endüstriyel fabrikasyon kült işler meydana gelmesi sanat ve teknoloji ilişkisini açıklamamız için yeterlidir. Bu yüzden uzaklaştığı düşünülen boya kavramı tasarımlaşan çalışmalarında merkezde sabit bir geometrik biçim içinde sıkışmış ve sanatın beyaz küp temasına atıfta bulunup yandaş edinircesine etki altına sokulmuştur.



Resim 62: İlker TURĞUT, *Bisiklet*, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

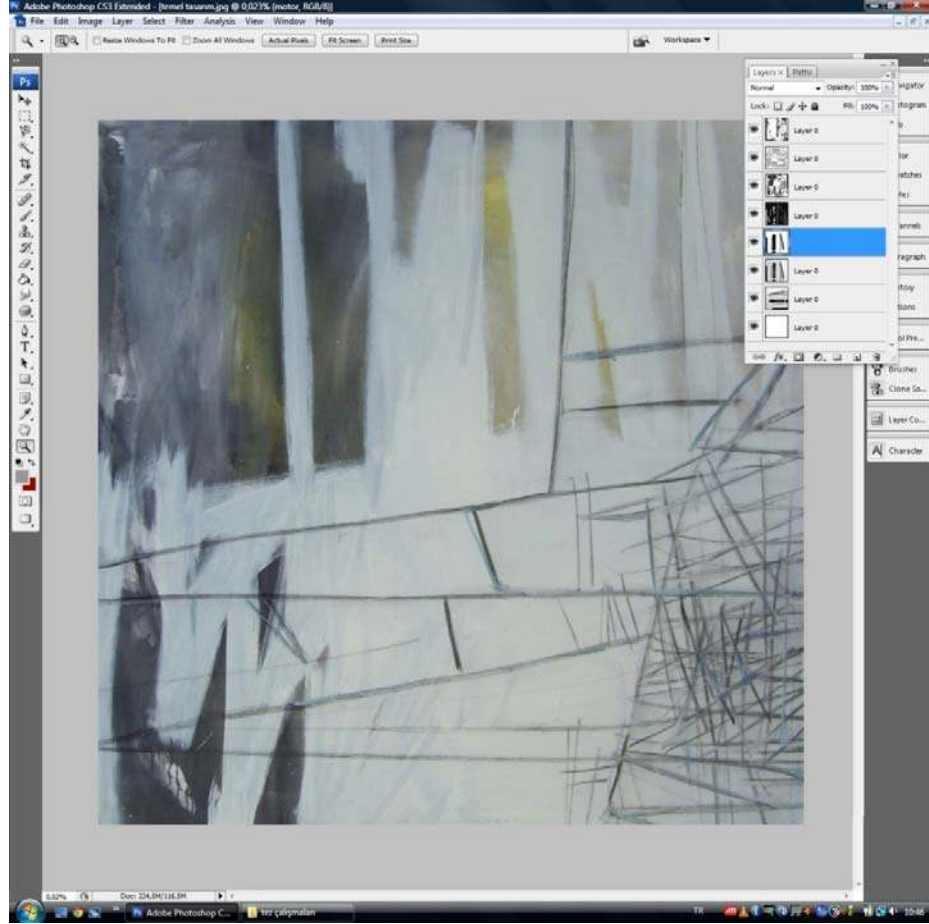
Uygulama işlerinin düşünsel kısmı elbette tüm deneyim ve okumalara bağlıdır öncelikle. Dünyanın büyük patlama teorisiyle oluşumundan, matematiğin resim dili içerisindeki sistematigi ve altın oran gibi bir çok detayın birikiminden oluşmaktadır. Çalışmalar oluşturulurken sanatçının üzerinde yaşadığı zaman ve buna bağlı olan tün argümanlar düşüncenin teknik geçişine önayak olmuştur. Teknolojinin hayatımızda önemli bir yere sahip olması ve yetişilemezliği eseri oluşturan kişinin malzeme olarak fırça ve boyadan, bilgisayar ortamında bir klik ile dönüştürdüğü tasarım ağına

ulaşmasından dolayı seçilen teknik uygulamalar fikirsel boyutu eleştirmektedir.

Buradan yola çıkıldığında malzeme-teknik, boya-tasarım ve yapıtı meydana getiren Ayrıntı-Bütün düşüncesi içerisinde temellendirilmiş bir anlamlandırılma söz konusudur. Süreç içerisinde bilgisayar ortamında yapılan tasarımlar dijital baskı makinelerinin yardımıyla bez üzerine basılmak suretiyle aktarılmıştır. Hazırlık aşamasında tez süresince yapılmış 10 adet 150x150 cm. boya tabanlı resimsel çalışma, oluşturulan tasarım baskıların üzerine konuları bütünlük sağlayacak şekilde eklemlenmiştir. Biçimsel bütünlüğü sağlamak adına 10 adet çıktı alınan tasarım baskının tuval bezine uygulanmasına karar verilmiştir. Uygulama çalışmalarının böylece teknik unsuru belirlenip hayata geçirilmiştir.

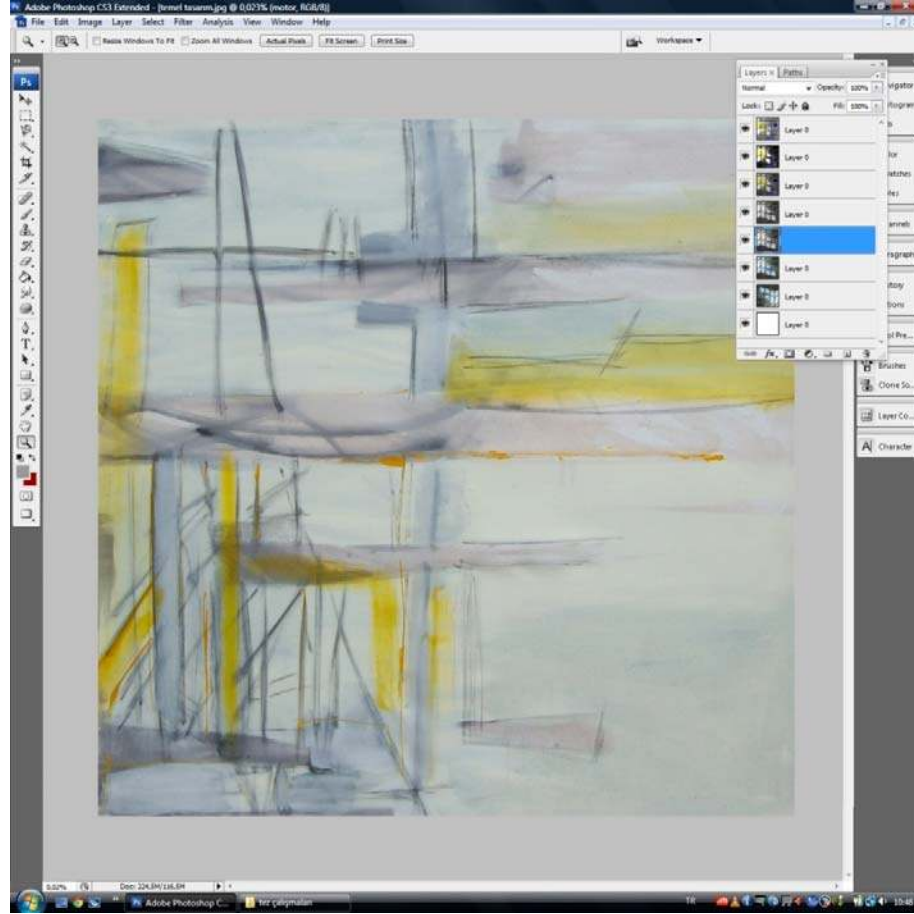
Elbette teknoloji ve endüstrinin fayda potansiyelli etkisi ile kullanılan malzeme sınırının ortadan kaldırarak, çalışmalar bez üzerine dijital çıktı ile güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Soyutlamacı, renksel ipuçlarıyla dolu yüzey, varlık katmalarını espastan yana kullanırken, bir yandan da devingenliği elden bırakmayan çizgi ve lekenin uzlaşmaz arayışıyla izleyiciyi yapbozlarla bileşik puzzle'sı bir estetiğe doğru sürükler. Işıksal alanların önemiyle bir kez daha ortaya çıkan renksel boyut, tanımsız ikonografik okumalara gebedir. Şüphesiz bunlar benim bilinç altındaki ansal izlenimlerden doğan ve kendinden başka öncülü olmayan, bireysel itki kökenli sorgulamalardır.



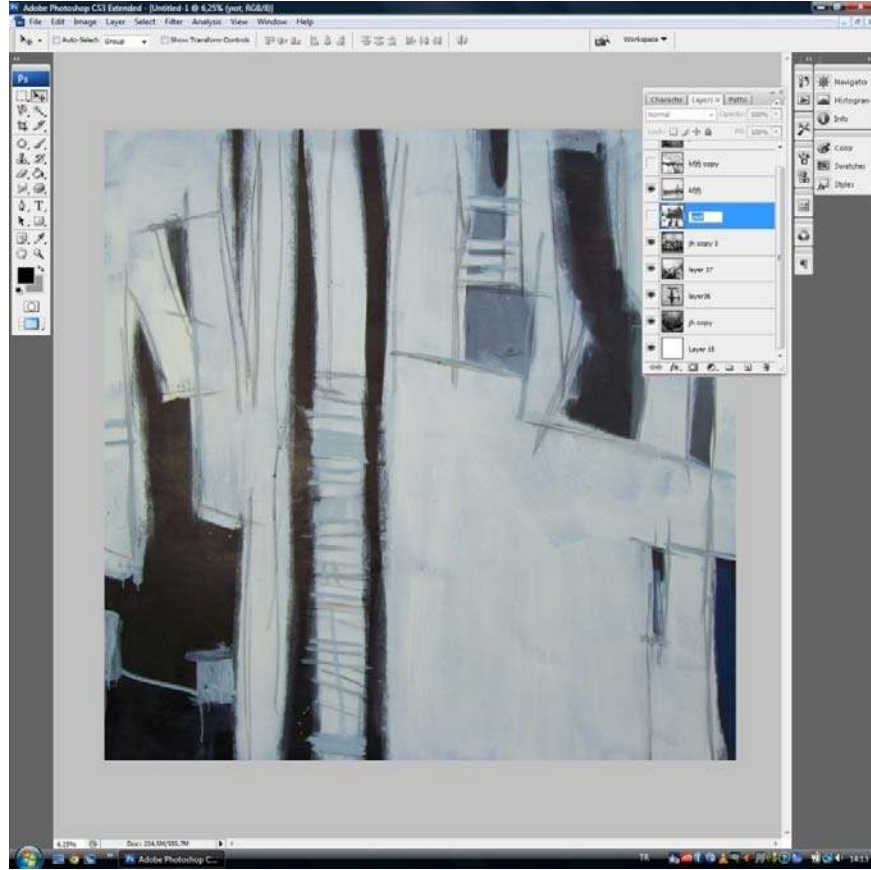
Resim 63: İlker TURĞUT, Struktür, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik,
150x150 cm

Boşlukta var olan renkler, yapısal bir estetik sunarken, bir yandan da çizgi ve ışığın yerleşik efektleriyle düşsel bir espasın kapılarını aralar. Devingenliği hayli yüksek bir çizgi ritmi lekenin varlıksal alanını tayin ederken, zaman zamanda onu espasa armağan eden bir leke yitimi yaşatır yüzeyde. İşte yapıt genelinde tüm bu ansal etkilerin tetikleyicisi ve odağı olan med cezirimsi yörünge, sunulan ve geriye çekilen veya önerilen ya da unutulan yer yer çatışmalı, hareketli bir kurgunun temelini yansıtır.



Resim 64: İlker TURĞUT, *Penceremde Soyut*, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

Bilinç ve bilinç dışının sınırlarında kurulan bu izole edilmiş ütopyik dünyada, önerilen sadece bireysel tercihler ve bir an'a ilişkin izlerdir. Son ile sonsuzluk, şu an ile geçmiş, soyut hikayelerin aracılık ettiği bir denge ile kurulurken, artık renksel çatışma ve uzlaşmalar diyalogdan ziyade içinde Ben'i de barındıran belgesel bir nitelik içindedir. Hatta rastlantı olarak görülebilecek pek çok ifade bile bu niteliğin tercih edilmiş parçalarıdır.

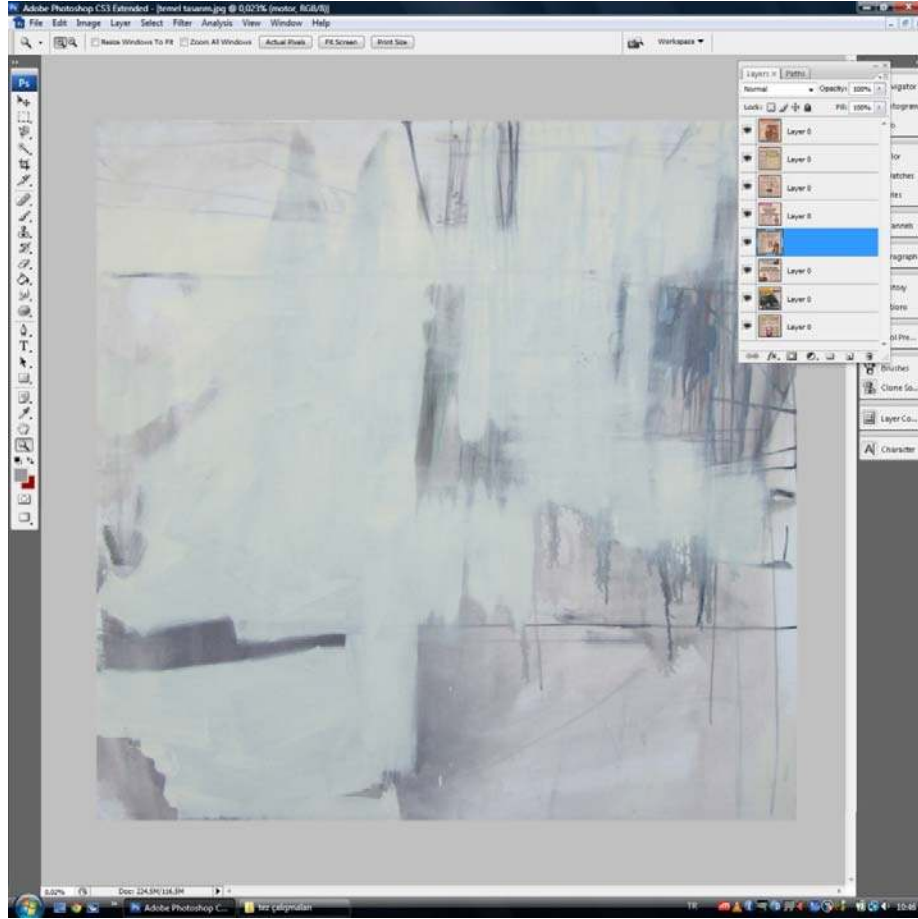


Resim 65: İlker TURĞUT, I. Dünya Savaşı, 2011,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

Savaş insan oğlunun ilk günden itibaren yaşamında yer alan ve kendi yaratılış biçimlerinden doğurduğu/icat ettiği yok etmeye, tahribe ve sonucu hüsrarla eş değer olmuş olan bir olgudur. Sanat ise bu dinemikten gerek yıkıcı etkileriyle gerekse yeniden uyanış veya bilimsel çalışmalarının doğurduğu diyalektikler ile konu edinerek eserler vermiştir.

Çalışmada savaşın soğuk,kült ve gri yapısını oluşturan kavramların fotoğraf halini peşi sıra layer mantığının ayrıntıları halinde sunarak oluşturulan yapıda, soyut dışa vurum çalışmanın bütününe göndermede bulundum. Savaşın zihindeki ve realde ki duruşunu ve seçilen her karede ki savaş argümanını (uçak, gemi, top, tank, asker) insan oğlunun tattığı en trajik bütünden alarak ayrıntılayıp yansıtmının ve teknolojinin yardımıyla ortaya koymanın etkisini, baskı altına almasına izin verdiğim bir yapıyla meydana getirdim. Soyutun meydana gelişinde ki esas gerçeklikse; bu çalışmamda ki layerların arasında ki savaşın fotoğrafları bu gerçeklik bütününün birer ayrıntısı olarak yapıta etki etmektedir.

Resimlerimi birer tasarım olarak düşünürüm olaylar ve oyuncular önceden planlanan hikaye içinde yerlerini almışlardır. Soyutlamalar için söyleyebileceğimiz bilinmeyen bir uzamda bilinmeyen bir serüven olarak başlasa da temel tasarımın ve ayrıntıda verilen tüm imajların düşünsel boyutu ile yer aldığı bir gerçektir. Tamamlandıkları anda bir tanıma yakın durmaktadır, işte o zaman resmin amaçlanan işlev ve niceliğe ulaştığı sezilir. Başlangıçtaki fikirler ve planlar, birer çıkış kapısıdır sadece; fikirlerin ve planların dünyasından çıkmamızı sağlayan kapılar.

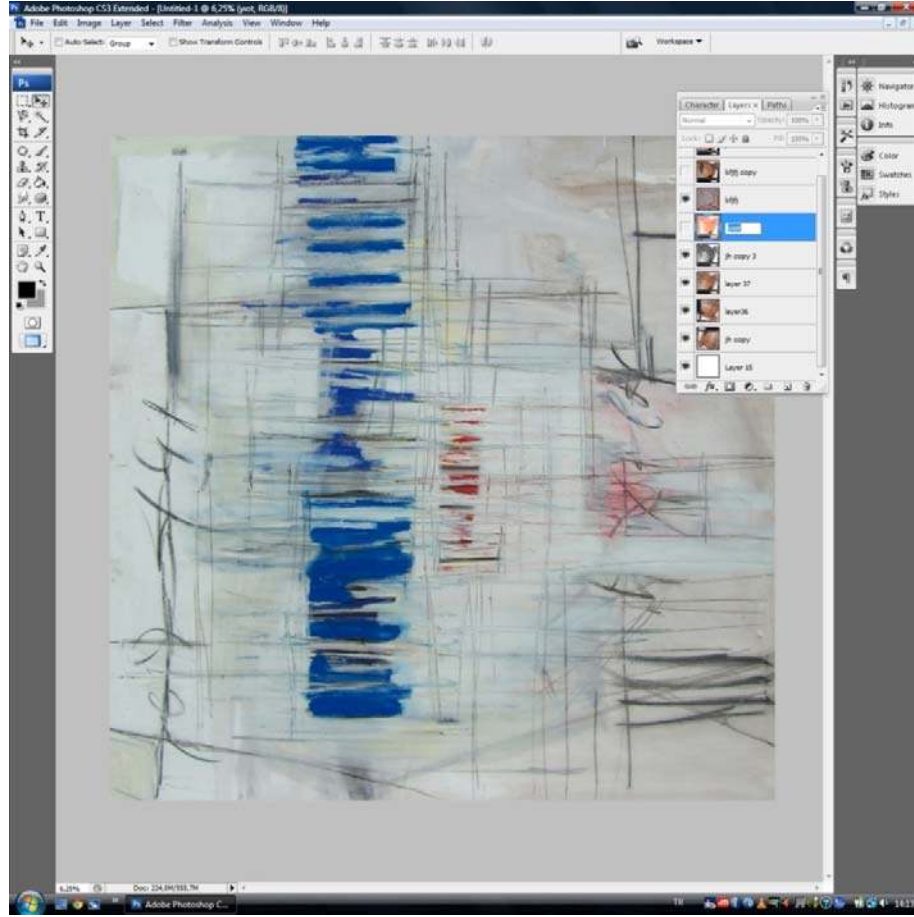


Resim 66: İlker TURĞUT, İsimsiz Cumhuriyet, 2011,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

Her yapıt kendi içinde sergi mantığında bir bütün oluşturmaktadır ama aynı zamanda da yapıtlar arasında bir ayrıntı-bütün dizilimi söz konusudur. Bu ayrıntı eseri oluşturan yansıtıcının yaşam pratikleri içindeki alımlama çeşitliliğinden ortaya çıkar. Tıpkı ülke tarihimizi şekillendiren faktörlerin zamanla bütünleşmesi gibi. Bu bağlam da tarihsel süreçte ülkemizin içinde bulunduğu durumun elim vaziyetini Cumhuriyet'in kuruluş sürecinden sonraki dönemlerin layığıyla bilinmemesi ve yok edilen bilgiler dahilinde de izlerinin

kaybedilmesine dayandırılan bir iş fikri oluşturulmuştur. Cumhuriyet sonrası gelişen siyasi ve toplumsal olayların, yurt ve dünya basınına nasıl etkilediği ve dönemin politik duruşunu işaret eden basılı medya kaynaklarından alınıp derlenmiş olan gazete başlıklarından oluşturulan bu işte ise bütüne etki eden kısmın sadece saman kağıdın kendisi ve üzerine basılı fotoğrafların bir anı mahiyetinde silinip yok olması vurgulanmak istenmiştir ki kaligrafinin soyut içerisinde yer almaması da bu işin gereğine yakışır biçimde yorumlandığının bir ispatı olarak göz önünde yer almaktadır.

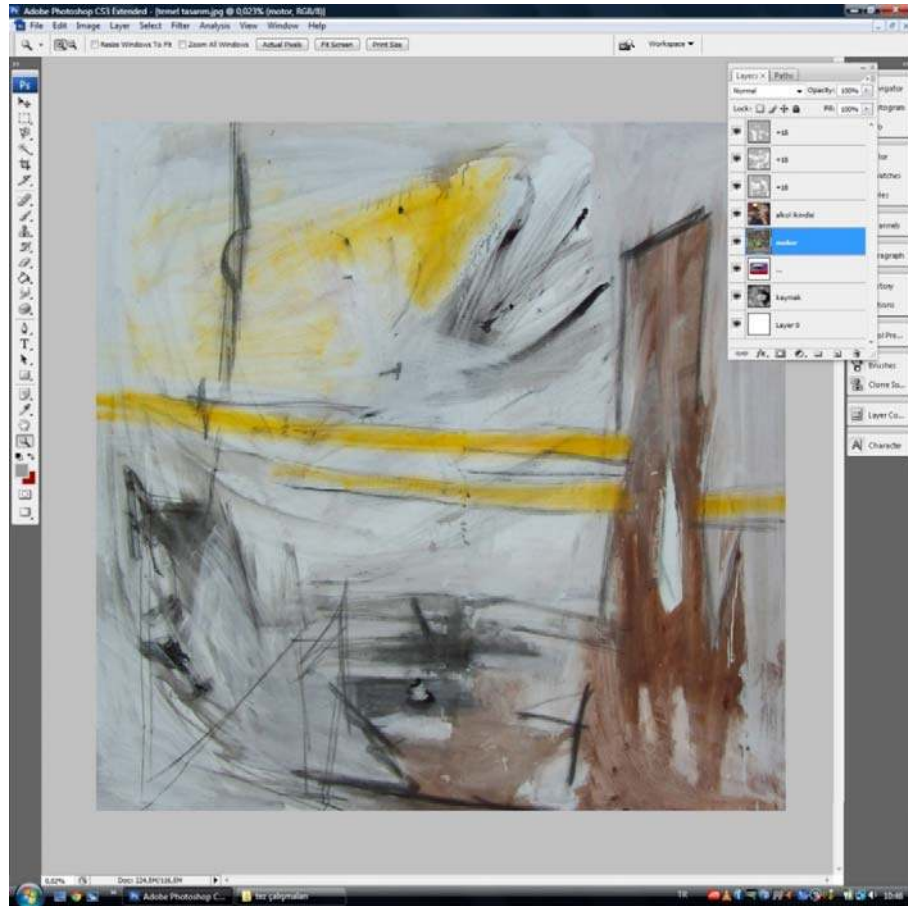
Belirlenmiş biçimlerden yumuşak biçimlere geçişi, boşluğu, kütleyi devinimleyip renge yüklemiştir. Fıskırma, patlama gibi şiddetli izlenimlerin olduğu ayrıntıların süreklilik arz eden bir ritimle bütünün boşluğuna çekilmektedir. İzleyiciye doğru gelen ve kaçan, giderken dönen, sanki birbirini doğuran formlar kompozisyonun yapısını oluşturur. Varlık ve yokluk, karanlık ve aydınlık, boya ve formla soyutlanan gerçeklik, hareket ve devinimin doğal sonuçlarıyla “zaman” ve uyumu ortaya çıkarmıştır. Kolaj ile kuvvetlenen kavramsal görsel öğeler ile bütün zıtlıkları kapsayan doğal bir yaratım sürecini oluşturulmuştur.



Resim 67: İlker TURĞUT, İsimli Cinsellik, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

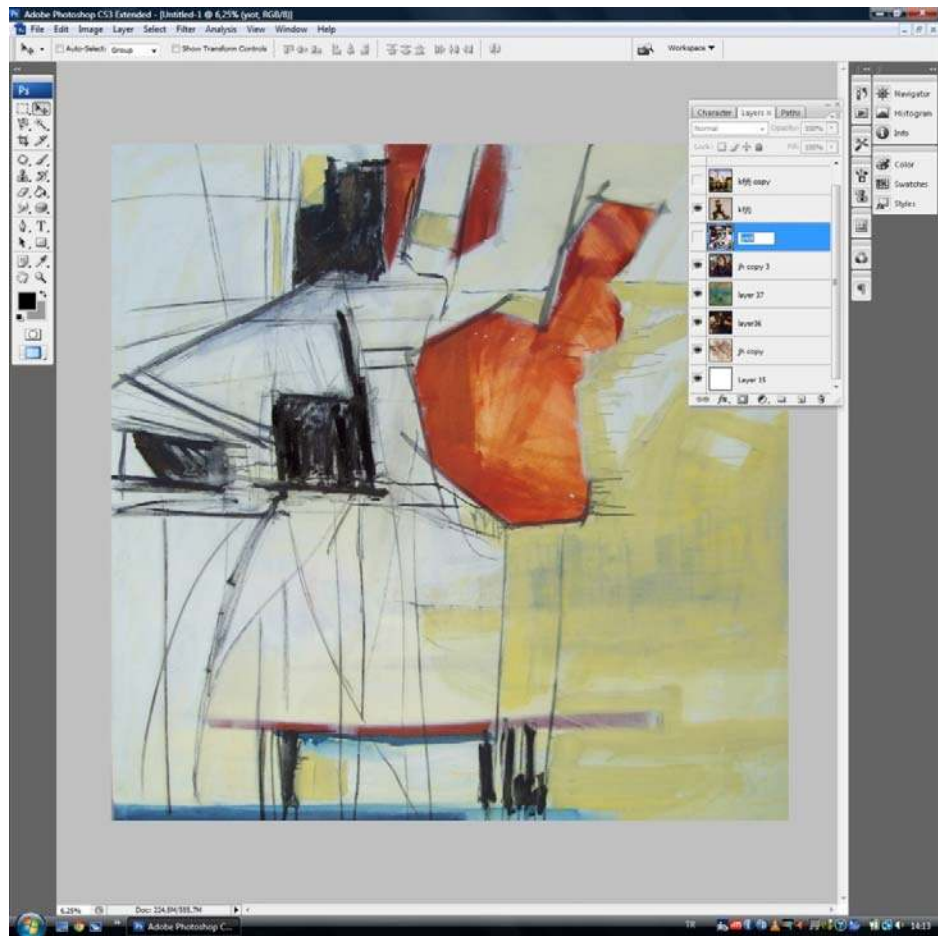
Hatta zaman zaman, çizgisel oluşumda betimlerin, ışıkla ve ayrıntı-bütün ilişkisiyle birer “lekesel parçalanma” esprisine de sürüklendiğini söyleyebiliriz. Ayrıca çalışmaların dikkati çeken yönü fon ve önü itibarıyla fazla derine imaj etmemesidir. Bir küme oluşumu sayılan, fon dışı ile fonu da içine alan oluşum arasında kesin bir uzaysal boşluk, en can alıcı “espas” olurken bunun dışındaki bir espas da resmin asılacağı mekan ve ışık ile kuracağı ilişki olacaktır. Gelelim diğer grup resimlere. Bunlar fona daha çok şans tanıyan, belki de fonu bütünsel çıplağıyla resmin, elemanı olduğunu

göstermeye çalışırlar. Bu çalışmalarda soylu betimlerin hareketleri ve izleyici de bıraktığı etki de farklıdır. Çünkü bu yapıtlarda ayrıntı-bütün ilişkisi tüm yüzeye dağılan bir görsellik sağlar. Buradaki açık-seçiklik fon önündeki algıyı daha da kuvvetlendirir. Resimlerde beliren betimlerin temelinde rahat bir ifadelendirmeyi imlediğini, hesaba asla dayanmayan daha bir içsellikle yansıtıldığı söylenebilir. Karmaşık bir görüntü estetiği yakalanmak istenmiştir.



Resim 68: İlker TURĞUT, *Mutluluğun Resmini Yapabildim mi?*, 2011,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

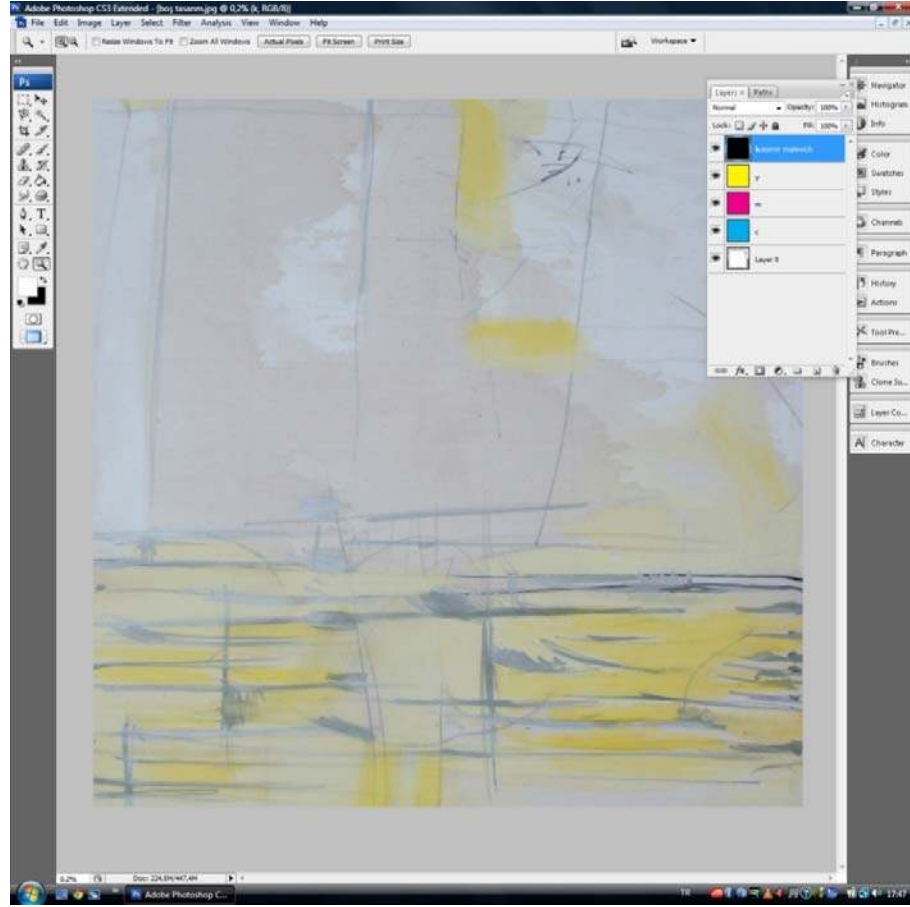
Ayrıntı, bütün ilişkisi estetik bir yanılsama oluşturmuştur. İzleyici gözle beraber resimlerdeki parça oluşumları çözümleyebilmektedir. Devinimsel olarak leke ve çizgi hareketlerini ortaya koyarken kolajın da desteği ile soyutun ulaştığı anlam bütünü irdelenmiştir.



Resim 69: İlker TURĞUT, *Soyut Sanatın Yeri*, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

Soyut biçimlerin iç içe geçtiği kompozisyonlardan oluşan, temel biçim ve renklere önem veren bir üretme tarzı hakimdir. Ayrıntı ve bütün içerisinde

renk ve mekan bileşimi ile belirlenen sınır teknolojinin sanata öykünmesini ekran görüntüsüyle veridiği kolaj ile sınırlarına ulaştırmış olur.



Resim 70: İlker TURĞUT, *Malevich Cmyk'sı*, 2011,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150 cm

Resimler ilginç bir düzen içinde bir araya getirilmiş ve birbirleriyle ilişkili içinde olması sağlanmıştır. Çizgi, leke ve boşluğun iç içe geçen yapısal formlar yerini; teknoloji gelişmelerin ve insan hayatında ki yerini alan alışkanlıkların resim sanatına ve özellikle boya kullanımı unsuruna dikkat

çekici biçimde etkisi tartışılmaya çalışılmıştır. Çalışmalarda günümüz grafik tasarımı için çokca başvurulan “Photoshop” programının menü ve ikonlarının yer aldığı yüzey fonda yer alacak şekilde konuşlanarak işlenecek konunun durumuna ve gerekliliğine göre soyut çalışmalardan oluşan yapıtlar da merkeze alınarak yaratılan bütünlüğü, programın temelini oluşturan “layer” mantığına yerleştirilen ve hikayesel bir dille serüveni ayrıntılayan bir dizi sinematik imaj da yardımcı olmaktadır.

Artık varlık gerekçisini kendi içinde oluşturan bu resimler, kendinden başka kavranabilir kodları olmamasına rağmen, izleyene yeni bir alımlama estetiği sunarlar. Sonuçta lirik soyutlamacı yaklaşımı benimserken aniden sunulan düşünsel refleks ile tasarımın teknolojik ikonolarla birleştiği bir kompozisyona gebe kalınmıştır. Modüler bir yapıda kurulan ve her yeni yapıtta farklı modüler varyasyonlar sunan, böylesi resimlerin gelecekteki serüvenini, hiç şüphesiz, yapıtı rastlantısallıktan kurtaran, özerk ve zorunlu bir imge anlayışını öngören yeni çalışmalar oluşacaktır.

SONUÇ

Ayrıntı, bütünü meydana getiren parçalardır. Bütün ise, ayrıntıların oluşturduğu dengenin tamamıdır. Ayrıntı-Bütün gerçek dünyayı Varlıkbilim felsefesiyle açıklar. Doğa sistemli bir birliktedir içindedir ve bu birliktelik Ayrıntı-Bütün ilişkisiyle mümkündür. Doğadaki tüm varlıklar ayrıntıların bir araya gelmesiyle oluşan bir bütündür. Bu ayrıntıların her biri kendi içinde birbirine bağlıdır ve birlikten oluşmaktadır. Ayrıntı-Bütün'ü plastik sanatlarda, biçim ve biçimi oluşturan etkenlerin açıklaması olarak tanımlayabiliriz. Sanat yapıtını inceleyip, anlamak için en etkili yöntem Ayrıntı-Bütün'ün takibidir. Doğayı yansıtan sanatçı özgün bakışını ve artistik ifadesini yansıtırken hedef aldığı düşüncesini eserinde bu şekilde yapılandırır. Konu, belge, düzen, yer, zaman, düşünce, anlatım gibi bir eseri oluşturan tüm ayrıntılar, eserin bütünü oluşturur. Ayrıntı-Bütün teması; hazır nesnenin kullanılmasında ya da yerleştirme sanatında nesnenin barındırdığı ayrıntının, düşünce bütününe nasıl eklemlendiğine dayanan bir üretim biçimine dönüşür. Bu araştırma aynı zamanda uygulamalı çalışmalara da kılavuzluk etmiştir. Çizgisel ayrıntıların lekesel bütünlük içinde dağılımı bağlamında ele alınan üslup, denge duygusunu ortaya çıkarırcasına işlenmiştir. Ayrıca rastlantısal etkiler ve yakalanan biçimsel tat, resmin serüvenine eklenmiştir. Resimlerin genelinde soyut dışavurumsal üslup kompozisyonu uygulanmıştır. İşlenen kolaj ile kavramsal yapıya oturan çalışmaların düşün aşaması verilen küçük ayrıntılardaki görseller ile oluşturulmuştur. Buradaki sonuçla, görsel dili oluşturan renk, biçim gibi plastik değerler bu akımdaki özgün dili oluşturmaktır. Uygulama çalışmalarında araştırmanın çıkış noktası olan Ayrıntı-Bütün tematiği dikkate alınarak meydana getirilmiştir.

KAYNAKÇA

AKAY, Ali, ZEYTİNOĞLU, Emre; **Kavramın Sınırlarında**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998.

AKYOL, Taha; **Düşünen Adam Heykeli**,
<http://www.kigem.com/content.asp?bodyID=3002>, 3 Ekim 2011

ARASSE, Daniel; **Salyangozun Bakışı**, çev. Orçun Türkay, Sanat Dünyamız, Sayı 113, Kasım- Aralık 2009, İstanbul.

AYDIN, Beratiye, Karakaya; **Resim Sanatında Özgün Artistik İfade Arayışları ve Ayrıntının İrdelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, A.İ.B.Ü, 2006.

AZNAR, Guy; **La Créativité Dans L'Entreprise**, Paris, Les Editions d'Organisation, 1975.

BAŞARAN, Zehra; **Resim Eğitiminde Parça-Bütün İlişkisi Açısından Kolaj Tekniğinin Önemi**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2006.

BERGER, John; **Görme biçimleri**, çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 4. Basım, 1990.

BERGER, John; **Anlatmanın Başka Bir Biçimi**, çev: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Metis Yayıncılık, 2002, İstanbul.

BEYKAN, Müren; **Sanat Kitabı**, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Yapı Yayınları, 2004.

BİGALI, Şeref; **Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, 1999.

BİLİNMEYEN Sanatçı, **Hofer ailesinden Bir Kadın Portresi**, National Gallery Müzesi, 1470 (Erişim) <http://www.nationalgallery.org.uk> , 2 Ocak 2011

BİRKÖK, Cüneyt, M.; **Modernizm'den Postmodernizm'e Yeni Problemler**, http://geocities.com/sakarya_sosyoloji/ , 1998

BULUT, Ümran; **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003.

CANBOLAT, Sertaç; **Levha Tektoniği – Sinemanın Okunabilirliği**, RH+ Sanat, sayı 5, Mayıs-Ağustos, İstanbul, 2003

CANTÜRK, Fikri; **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar, Eskişehir**, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:695, Eğitim Fakültesi Yayınları, No: 35, 1992.

CARLO Crivelli, **Meryem ve Çocuk, Saka Kuşu**, Metropolitan Müzesi, New York, 1480 (Erişim) <http://www.metmuseum.org/>, 16 Şubat 2011

ÇAĞLAYAN, Füsün; **Nesne'nin Parçalanıp Yeniden İnşa Edilmesi, Kübizm**, Anadolu Sanat, Sayı 18, 2007.

CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Ekin Yayınları, 2. Baskı, 1997.

ÇAKMAKÇI, Mavi; **Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2007.

Doç. Dr. ERSOY, Ayla; **Modern Sanatta Gerçekçilik ve Soyutlama**, Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 32, Ocak-Şubat, 1998.

Dr. TOPALLI, Elvan; **Albrecht Dürer'in Otoportreleri**, Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs-Ağustos, İstanbul, 2005.

ERGÜVEN, Mehmet; **Görmece**, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

FINCH, Christopher; **Chuck Close: Work**, USA, Prestel, 2010.

FİSCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, çev: Cevat Çapan, Ankara, İmge Yayınları, 1990.

FOİSTER, Susan; ROY Ashok; WYLD Martin; **Making and Meaning Holbein's Ambassadors**, Ezzo Yayınları, 1997-1998, Londra.

FOUCAULT, Michael; **Bu Bir Pipo Değildir**, çev: Selahattin Hilav, İstanbul, Y.K.Y. , 2001.

GIDERER, Hakkı Engin; **Fotoğraf Resmi Öldürür mü?**, Sınır Deneyimleri, Akbank Sanat, 11/ Kasım, 15 Aralık 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von; “Laokoon Hakkında”, çev: Melahat Özgü, **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, sayı 23, 1996.

GOMBRICH, E. H.; **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol - Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.

GÜZEL, Cemal; “Antik Çağda Varlık Felsefesi”, **Anadolu Sanat**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, özel sayı, 1996.

HARTMANN, Nicolai; **Ontolojiye Yeni Yollar**, Birinci baskı, İlva Felsefe Dizisi, İzmir, İlva Yayınevi, 2001.

İNCİL, **Müjde**, İstanbul, Yeni Yaşam Yayınları, 1995.

İPŞİROĞLU, Nazan; **Algılama boyutları ve Çeşitlemeleri Resim**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2000.

İSLİMYELİ, Balkan, Naci; **Görsel Anlatımda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu**, (T.S.E.), 1978.

KELLER, Wilhelm; **İnsan Doğası**, İlva Felsefe Dizisi. İzmir, İlva Yayınları, 2001.

KIRAN, Ayşe; **Figüratif Resimde Anlatım Biçimleri**, **Anadolu Sanat**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, sayı 5, Nisan, 1996.

LE FOLL, Josephine; **Sebastien Stoskopff: Faust’çu Büyücü**, çev. Kaya Özsezgin, Beaux Arts, sayı 154, Mart, 1997.

LITTLE, Stephan; **İzmler**, çev. Derya Nüket Özer, İstanbul, Yem Yayınları, 2008.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, çev: Prof. Dr.Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, 1982, İstanbul.

MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, Cem Yayınevi, 2004.

MÜLAYİM, Selçuk; **Sanat Giriş, Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine**, Bilim ve Teknik, 1994.

PECCATORI, Stefano; **Caravaggio Art Book**, çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

PECCATORI, Stefano; **Kandinsky Art Book**, çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

READ, Herbert; **Sanatın Anlamı**, çev: N. Asgari, G. İnal, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1974.

SIRCAN, Şafak; **Modern Resim Sanatında Biçim Ve Parça Bütün İlişkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2006.

TANSUĞ, Sezer; **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1988.

TOPÇUOĞLU, Nazif; **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992.

TUĞLACI, Pars; **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, ikinci baskı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1978.

TZARA, Tristan; **Dada Manifestosu**, çev: Elif Gökteke, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2004.

YILMAZ, Mehmet; **Nesnenin Gücü**, Milliyet Sanat, Sayı 437, Ağustos 1998, İstanbul.

YILMAZ, Mehmet; **Modern Görüntüleme Araçları ve Sanat**, Anadolu Sanat, Sayı 14, Güz 2003.

YILMAZ, Mehmet; **Beuys'u Okumak**, Cey Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 16, Haziran-Eylül 2007.

ÖZET

TURĞUT İlker, Ayrıntı-Bütün İlişkisinde Görsel Anlatım, Sanatta Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Ayrıntı – Bütün, varlık felsefesiyle ilişkilendirilir. Varlıkbilim, gerçek dünyayı ele alırken ayrıntıya ve bütüne dayandırır. Doğa sistemli bir bütünlük içindedir ve bu bütünlük ayrıntıyı meydana getiren unsur olarak ele alınır. Dış dünyada ki varlık, birçok çeşitlilikteki tabakalardan meydana gelen heterojen (ayrışık çok katmanlı) bir yapıya sahiptir. Her biri kendi içinde bağlantılı olan bu varlık tabakaları bir birlikte yoksun değildir.

Resim sanatında ise “Ayrıntı-Bütün”; Rönesans ve Barok resmindeki plastik özelliklerin vurgulanabilmesi için tarihçi H. Wölfflin’in de oluşturduğu kavramlarla tanımlanır. Klasik resim ayrıntıdan bütüne, Barok resimde ise ayrıntının vurgusuna değinilmiştir. Ayrıntı-Bütün kavramlarıyla bu akımları analiz ederken aynı zamanda uygulanabilirliğinin diğer sanatsal etkinliklere de yansıdığını Wölfflin’in yazılarında görürüz. Ayrıntı- Bütün 20. yüzyıl sanatı içerisinde özellikle 1960 sonrası sanat oluşumlarındaki çözümlemelerde plastik unsurların kalıplarını kırarak kavramsal boyuta uyarlanacak biçimde de algılanmıştır.

Ayrıntı-Bütün kavramlarının 1970 sonrası sanat içerisinde, hazır nesnenin de etkisiyle farklı bir boyutta ele alınır. Sanat nesnesinin resmin içine dahil edilmesiyle ve yerleştirme yapıtlarla, Ayrıntı-Bütün’ü, kullanılan malzemelerin birbirleri arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak için kullanmaya çalışmışlardır. Bu amaç doğrultusunda I. Bölüm; Ayrıntı-Bütün kavramlarının estetikte ve Antik felsefedeki ilişkilerini tanımlamaya çalışılmıştır. II. Bölümde ise; Ayrıntı-Bütün kavramları görsel sanatlar bağlamında, 14. ve 17. yüzyıl

resim sanatının üslubuna dayalı özellikleri ve 20. yüzyıl sanatında ayrıntının vurgulanması ve parçalardan oluşan bütünün oluşturduğu anlam bağlamında sanatçı eserleri üzerinden incelenmiştir. Son olarak III. Bölümdeki uygulama çalışmalarında; ayrıntısal çizim, ve bütünü oluşturan lekese yorumların görsellerine yer verilmiştir.

Son olarak kültürü oluşturan etmenler gibi Ayrıntı-Bütün konusu da hem bir çok sesin varlığına ev sahipliği eden evrensel yapıyı oluştururken öte yandan da bu bütünlüğün sahip olduğu en temel sac ayağını oluşturur. Bu anlayışı, sanatsal zihniyetten evrensel bir dile dönüştüren elbette yaratım süreci için gereken birikimdir.

Anahtar Sözcükler

- 1. Ayrıntı**
- 2. Bütün**
- 3. Biçim-İçerik**
- 4. Divizyonizm**
- 5. Varlık-Algı**

ABSTRACT

TURĞUT İlker, Visual Expression on The Relationship of The Detail and The Whole, Art Master Thesis, Ankara, 2012.

The detail and the whole are associated with the ontology. Ontology discusses the real world base on the detail and whole. Nature is in a systematic integrity, and this is considered as the constituent element of the detail. The substance in the outer world has a structure that is consisting of a variety of heterogenic layers. In itself, this substance layer which is associated with the each other is not lack of integrity.

In order to highlight the plastic properties in the paintings of renaissance and the baroque, “the detail and the whole” are defined with the terms made up by the historian H. Wölfflin in the art of painting. In the classical painting, it has been mentioned from the detail to the whole, but in the baroque painting it has been mentioned the emphasis of the detail. While we are analyzing these movements with the detail and the whole terms, we see the applicability reflect to the other artistic activities in the Wölfflin’s writings. In the 20 century art, the detail and the whole, especially after 1960’s, in the analyses of artistic formations by breaking the patterns of plastic components, have been perceived adapted to the conceptual dimension.

The terms of “the detail and the whole” are examined in a different dimension also with the effect of ready-made after 1970’s. By the inclusion of the artistic object into the painting, they tried to use “the detail and the whole” to reveal the relationship between the materials used. For this purpose, it has been tried to define the terms of “the detail and the whole” in aesthetics

and ancient philosophy in part I. In part II; “the detail and the whole” have been examined in the context of visual arts and through the works of artists in the centuries 14 and 17 through the features of painting, and also in the 20th century art. Finally on application studies in the part III; it has been given images of the circumstantial drawing and comments that form the whole.

Finally, as the detail-all the factors that create a culture in the presence of bothhouses of the universal structure, creating a very sound on the other hand, this is the most basic hair with bütünülüğün tier. In this sense, a universal language of artisticmindset needed to transform the process of creation, accumulation, of course.

Key Words

1. Detail

2. Whole

3. Form – Content

4. Divisionism

5. Entity – Perception